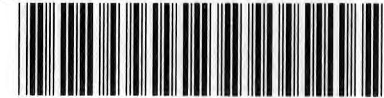
AKIRA TAMBA

LA MUSIQUE classique DU JAPON

du XVe siècle à nos jours





puf

Ouvrage publié par la Société franco-japonaise de Paris avec le concours de la Fondation du Japon et de la Fondation pour l'Étude de la Langue et de la Civilisation Japonaises.

Illustration de couverture : une scène du *Nô* Matsukazé.
Crédit photo :
p. 55, p. 83 et p. 139 : dessins de A. Briot
Autres photos et dessins : Akire Tamba

AVANT-PROPOS

Cet ouvrage est la suite du premier volume consacré aux genres musicaux traditionnels du Japon (le *shômyô*, le *gagaku* et la musique de *biwa*) qui a été publié à la Cité de la musique et Actes sud en 1995.

Ce second volume présente les musiques théâtrales : le *nô*, le *bunraku* et le *kabuki* qui sont regroupées dans la musique de *shamisen* avec les autres formes vocales accompagnées de cet instrument : le *sekkyô-bushi*, le *nagauta*, le *jiuta*, et des chansons citadines (*utazawa, hauta, kouta, zokkyoku*). Les genres musicaux présentés ici se sont donc développés à l'époque moderne du 17e siècle à partir du patrimoine autochtone, dans la classe moyenne de la bourgeoisie. Au terme de cet ouvrage viennent s'ajouter quelques réflexions sur le rôle de la musique occidentale dans l'enseignement musical japonais à la fin du 19e siècle, et sur les problèmes socio-musicaux qu'elle souleva.

Comme dans le premier volume, j'ai préféré une présentation à la fois historique et descriptive à une approche théorique abstraite : structure des différents genres musicaux, instruments, notations musicales. Cette démarche permettra de donner un aperçu général de la musique japonaise tout en précisant ses rapports avec les autres domaines de la culture au cours du temps.

Mes remerciements vont tout d'abord à mes prédécesseurs : T. Iba, H. Tanabe, K. Hayashi, S. Kishibe, E. Kikkawa, K. Hirano et bien d'autres musicologues qui m'ont fait béné-

ficier de leurs recherches spécialisées, à M. Sieffert qui a accepté d'accueillir ce deuxième volume dans la collection «Bibliothèque japonaise», ainsi qu'au CNRS qui m'a donné la possibilité de travailler dans des conditions propices à l'achèvement de ce livre.

CHAPITRE I

LA MUSIQUE DU *NÔ*

Le terme de *nô* (littéralement : habileté, capacité, efficacité) est une abréviation de *nô-gei* qui signifie «art du spectacle». A l'origine, on trouve l'appellation de *sarugaku no nôgei* pour désigner le spectacle de *sarugaku* (musique de singes), c'est-à-dire des mimes et divertissements musicaux. Puis apparaît l'abréviation de *sarugaku-nô*, qui aboutira au XIVe siècle au vocable encore plus bref de *nô*.

On peut définir le *nô* comme une forme théâtrale traditionnelle du Japon, dont le «livret», réparti entre les acteurs et le chœur, se compose d'une suite de dialogues, de monologues, de chants récitatifs ou simples, de gestes stylisés et de danses avec accompagnement instrumental» (cf. A. Tamba, *La structure musicale du nô*, Klincksieck, 1974, Paris). La musique, qui seule fera l'objet de cet article, n'est donc pas l'unique constituant de cette forme théâtrale particulièrement achevée, où s'allient la chorégraphie (danses et gestes), la littérature (textes) et la dramaturgie (costumes, masques, accessoires). D'autre part, un *nô* est toujours associé à une pièce de farce ou *kyôgen*, lors de la représentation. Comme dans le théâtre grec où l'on jouait alternativement une tragédie et une comédie, on joue en général une ou plusieurs pièces de *nô* avec, chaque fois, une pièce de *kyôgen* intercalée entre deux *nô*. S'il arrive souvent que le *kyôgen* comporte une séquence instrumentale, vocale ou chorégraphique, celle-ci toutefois dépend entièrement du texte et diffère, par là, de la musique de *nô* qui possède une structure propre, et musicale, fondée sur



Scène du Nô : Matsukaze

neuf degrés de rythmicité croissante. Aussi ne s'agira-t-il ici que de la musique du *nô*, à l'exclusion de l'aspect musical du *kyôgen*.

Problèmes généraux

Les exécutants

Les exécutants du *nô* se divisent, selon leur fonction, en deux catégories : les acteurs, ou *tachi-kata*, et les instrumentistes, ou *hayashi-kata*. Parmi les acteurs, on distinque trois classes : celle de l'acteur principal, *shité*, de l'acteur secondaire, *waki*, et de l'acteur de farce, *kyôgen*. Cette spécialisation s'accentue vers le XVe siècle, à tel point qu'à partir du XVIIe siècle il devient impossible aux acteurs de changer, non seulement de classe, mais encore d'école, chacun apprenant un seul style d'exécution. Cette coutume s'est perpétuée jusqu'à nos jours et l'on recense cinq écoles spécialisées pour la formation d'acteur principal (les écoles Kanzé, Hôshô, Komparu, Kongô, et Kita), trois écoles de formation d'acteur secondaire (Hôshô, Fukuô, Takayasu), et deux écoles de farce (Ookura, Izumi).

On observe la même spécialisation pour le corps des instrumentistes. Une fois choisi leur instrument (flûte et trois tambours), les exécutants ne peuvent changer ni d'instrument (pas même d'un type de tambour à l'autre), ni d'école. On compte aujourd'hui trois écoles de flûte (*nô-kan*) : Morita, Issô et Fujita ; quatre écoles de tambour d'épaule (*ko-tsuzumi*) : les écoles de Kô, Kôsei, Ookura et Kanzé ; cinq écoles de tambour de hanche (*ô-tsuzumi*) : Kadono, Takayasu, Ookura, Ishii, Hôshô ; et enfin deux écoles de tambour à battes (*taïko*) : celles de Kanzé et de Komparu.

Aperçu historique

La genèse du *nô* se situe vers le 11e siècle de notre ère, à l'époque où les divertissements populaires donnaient

progressivement naissance à des formes musicales, choré-graphiques ou théâtrales. A la fin du 12e siècle, deux de ces formes, le *sarugaku* et le *dengaku*, faisaient à elles seules, en quelque sorte, la synthèse de tous les chants et danses populaires existants, tels que *kôshiki* (chant récitatif bouddhique), *heikyoku* (chant épique) (cf. volume 1), ou les chants dansés d'*imayô* et d'*ennen*. Le *sarugaku* et le *dengaku* (musique de rizière) se rapprochent vers la fin du 13e siècle, le *sarugaku* intégrant un élément chorégraphique venu du *dengaku*, tandis que ce dernier assimilait la structure théâtrale propre au *sarugaku*. Le *nô* est donc issu de deux formes, comme en témoignent les noms de *sarugaku-nô* et *dengaku-nô* qui apparaissent au 14e siècle, où ces deux termes vont céder la place à celui de *nô*, encore en vigueur au cours de la seconde moitié du 14e siècle où s'imposèrent deux grands maîtres: Kan ami (1333-1384) et son fils Zeami (1363-1443), grâce à la protection de Yoshimitsu, troisième *shôgun*, gouverneur, de la dynastie des Ashikaga. C'est sans doute sous l'influence de ce mécène et esthète distingué, et par surcroît homme d'Etat accompli, que Zéami abandonna le style populaire et réaliste de son père pour s'orienter vers une forme d'art raffinée, plus artistique. Zeami, qui fut un créateur en même temps qu'un théoricien, fixa la forme du *nô* : on a conservé près de deux cents pièces de ce dramaturge, ainsi que vingt et un ouvrages théoriques et esthétiques. Le fils de Zeami, Motomasa (1394-1432), et Nobumitsu surent créer des pièces de *nô* plus spectaculaires et plus dramatiques. Et bien d'autres auteurs-acteurs, tels que Zenchiku, Miyamasu, contribuèrent à étendre le répertoire du *nô* à cette époque de développement particulièrement active.

Au 17e siècle, le *nô* va entrer dans sa phase de conservation, à la suite d'un décret promulgué par Hidéyoshi en 1591. Ce décret, qui ordonnait de recenser les professions existantes et interdisait tout changement de métier, fut appliqué par le gouvernement des Tokugawa qui prit le pou-

voir après Hidéyoshi. Les musiciens de *nô* furent ainsi obligés de déclarer les différentes familles d'acteurs et d'instrumentistes, et même leur répertoire de pièces, auquel ils n'eurent plus le droit d'apporter de modification. En contrepartie, le gouvernement Tokugawa accorda des fiefs aux musiciens et acteurs homologués, qui se trouvèrent de la sorte intégrés à un système féodal rigide. Durant cette époque, la stylisation du *nô* s'accentua nettement, et cette période de stagnation dura jusqu'à la restauration de Meiji, en 1868. Au début du 20e siècle, le retour d'un certain nationalisme redonne une impulsion rénovatrice à ce théâtre figé, et l'on voit apparaître de nouvelles pièces, comme celles de Takahama Kyoshi, Toki Zemmaro, Paul Claudel, etc. Mais ces tentatives en sont restées au stade expérimental.

Catégorie et principe du *jo-ha-kyû*.

On distingue cinq catégories de nô, en fonction du statut du personnage principal : dieux, héros, héroïne, fous (monde réel) et démon. Aujourd'hui, une représentation de *nô* ne comporte plus que deux ou trois pièces de *nô*, séparées par des *kyôgen* (farces) intercalés. Mais autrefois, on donnait une pièce de chaque catégorie dans l'ordre où nous venons de les énoncer. Aujourd'hui encore, cet ordre est respecté en dépit de la diminution du nombre de pièces présentées dans un spectacle. C'est qu'un tel agencement découle d'un principe fondamental de l'esthétique japonaise, nommé *jo-ha-kyû* (littéralement : introduction, briser, et rapide), qu'on pourrait appeler principe de mutation progressive, car il règle l'évolution insensible de la pièce sur le plan temporel et dynamique en contrôlant l'accélération d'intensité et de densité, et commande également la tension physique imposée aux acteurs et aux spectateurs. Un *nô* de divinité, lent et solennel, classé comme introduction (*jo*) ouvre le spectacle. Puis vient un *nô* de héros ou d'héroïne, qui constitue le développement (*ha*), d'un caractère déjà plus animé. Et le programme s'achève sur un *nô* de fou ou de démon, dont

l'action très vive et emportée convient au rapide *(kyû)* final. Ce principe du *jo-ha-kyû* rend compte non seulement du déroulement d'un spectacle de *nô*, mais aussi de la structure globale d'une pièce, comme de celle des cellules mélodiques ou rythmiques, qui représentent les unités constitutives de la musique de *nô*.

Structure dramatique et *jo-ha-kyû*

Chaque pièce de *nô* possède une individualité propre, mais toutes sont construites conformément à certains modèles dont on peut dégager la structure. On distingue ainsi deux types de pièces : celles qui se déroulent en deux temps, avec une régression temporelle du présent vers le passé; et celles dont l'action est exposée suivant un ordre chronologique. Les pièces du premier groupe sont représentatives de la structure la plus typique du *nô*. Dans la première phase, l'acteur principal (*shité*) apparaît sous sa forme réincarnée, souvent celle d'un moine ou d'une villageoise. Puis ce même acteur réapparaît, dans la seconde phase, sous l'apparence qu'il avait avant sa mort, pour révéler, aux spectateurs, ce qui s'était passé dans sa vie antérieure : bataille, amour perdu, etc., et il exécute une danse rapide, ou avec la grâce que lui prête aujourd'hui la légende. L'intérêt théâtral est tout entier placé dans ce double rôle, tenu par le même acteur, qui est toujours un homme, même lorsqu'il s'agit d'un personnage féminin. Par exemple, après avoir joué d'abord le rôle d'un vieillard ou d'une villageoise, l'acteur devra interpréter celui d'un jeune homme, ou d'un démon, en modifiant son style vocal, ses gestes, sa façon de danser, son costume, son masque, etc. On voit par là que l'acteur de *nô* recherche quelque chose qui est très éloigné du réalisme cultivé par un certain théâtre occidental. Il s'agit d'atteindre et d'exprimer scéniquement, grâce à une stylisation très poussée, l'essence même de la femme, du vieillard ou du démon.

Ce schéma structural obéit également au principe du *jo-ha-kyû* par son découpage en sections (*dan*). Il comprend en effet une première section, constituant l'introduction (*jo*), à laquelle s'enchaînent les trois sections du développement (*ha*) et une dernière section terminale correspondant au rapide (*kyû*). Chaque section est, à son tour, réglée par ce principe de mutation progressive. L'introduction débute par l'entrée silencieuse des instrumentistes et du chœur, entrée très lente et bien stylisée, suivie d'un prélude instrumental sur lequel l'acteur secondaire (*waki*), le plus souvent un moine bouddhiste ou un prêtre shintô, fait son entrée et chante un chant d'introduction qui clôt ce qu'on pourrait considérer comme le *jo* du premier *dan* (l'introduction de l'introduction). Puis le *waki* révèle son identité et indique le lieu et l'époque où va se dérouler le drame : c'est le *ha* du premier *dan* (le développement de l'introduction). Après les paroles de présentation du *waki*, le chœur entame un chant où il décrit la saison et le paysage, faisant ainsi attendre l'apparition du personnage principal (*shité*) : c'est le *kyû* du premier *dan* (rapide de l'introduction).

Le développement (*ha*) se compose de trois *dan* (sections), qui coïncident chacun avec une phase de déroulement. Le *jo* de *ha* , deuxième *dan* de la pièce, est marqué par un prélude instrumental pendant lequel entre le *shité*, sous sa forme réincarnée, qui chante alors un chant d'introduction. Le drame commence véritablement au troisième *dan* (*ha* de *ha*) où le *shité* débite ou chante des monologues, ou bien dialogue avec le *waki*. Le chœur reprend et soutient ces tirades de ses commentaires. Le quatrième *dan* (*kyû* de *ha*) marque le point culminant de la première partie, avec le mime commposé de gestes symboliques que le *shité* exécute sur le chant *kusé* du chœur. A la fin du *kusé*, le *shité* sort et disparaît soudainement comme un fantôme. Après une sorte d'intermède, au cours duquel, tantôt le chœur chante le *machi-utaï* (chant d'attente), tantôt un acteur de *kyôgen* résume dans une tirade (*katari-aï)* l'action de la pre-

mière partie (ceci pour laisser le temps au *shité* de changer de costume et de masque), commence la dernière section (*kyû)* rapide. Le *shité* réapparaît pendant le prélude (*jo* de *kyû)* sous les traits qu'il avait avant sa mort. Puis il revit, à travers les chants et la danse, les événements qui ont précédé sa mort (*ha* de *kyû)*, qu'il s'agisse d'un combat, d'un incident de cour, ou d'une scène d'amour. La pièce atteint ici son plus haut degré d'intensité dramatique. Le chœur entame alors le chant final (*kiri*) au cours duquel le *shité* disparaît (*kyû* de *kyû*); puis les musiciens, suivis des choristes, sortent en silence; et la scène que ne masque aucun rideau, reste vide aux yeux du public.

On saisit l'importance du principe de mutation progressive qui détermine l'architecture et le développement d'une pièce de *nô* , en s'appuyant sur les données psycho-physiologiques de la perception, plutôt que sur une formalisation intellectuelle : le *jo* crée une attente, une tension, que le développement (*ha*) entretient, et que le final (*kyû*) porte à son paroxysme. Le principe de *jo-ha-kyû* fait ainsi apparaître une des caractéristiques fondamentales de l'esthétique japonaise traditionnelle : la recherche d'un enchaînement lié, qui bannit toute rupture brutale et les effets de contraste qu'affectionne une certaine esthétique occidentale.

INSTRUMENTS ET TECHNIQUE

La musique de *nô* fait appel à la fois aux ressources instrumentales et vocales. Les quatre instruments utilisés sur la scène dans le *nô* sont : une flûte appelée *nô-kan*, un tambour d'épaule, *ko-tsuzumi*, un tambour de hanche, *ô-tsuzumi*, et un tambour à battes, *taïko*. En dépit de leur simplicité, ces instruments atteignent à un grande force d'expression, grâce à l'emploi optimal qui en est fait. Joints aux voix des acteurs et des choristes, ces quatre instruments contribuent à donner à la musique de *nô* sa structure originale et com-

plexe. On s'en sert soit pour accompagner les chants, soit pour exécuter les pièces instrumentales telles que préludes, intermèdes ou accompagnements des danses.

On ne saurait toutefois comprendre la technique instrumentale sans rappeler au préalable quelques particularités essentielles de la musique de *nô :* absence de système de composition harmonique, hauteur fluctuante des notes, rythme non mesuré. Ces trois phénomènes, d'ailleurs liés entre eux, déterminent une technique instrumentale et vocale spécifique, où dominent les glissandi, les vibratos larges et irréguliers et la fluctuation des notes, en même temps qu'ils influent sur la facture des instruments. Alors que des formes musicales antérieures au *nô*, comme le *gagaku* ou le *shômyô*, utilisaient la superposition harmonique de notes fixes et des instruments à hauteur fixe, le *nô,* en rejetant l'harmonie, a renforcé du même coup la notion de hauteur absolue par rapport à un diapason (440 Hz= La 3) et a dû créer des instruments et une technique vocale originale libérés de la notion de hauteur fixe. C'est là la principale originalité des instruments de *nô*, que nous allons examiner à présent.

Nô-kan, flûte

C'est une flûte traversière conique, en bambou retourné (cf. P.145 de *La structure musicale du nô,* Klincksieck, Paris 1974), qui compte sept trous latéraux, et dont la tessiture est proche de celle du piccolo occidental. La particularité de cette flûte est constituée par l'insertion d'un petit tube à l'intérieur du tuyau, entre l'embouchure et le premier trou latéral. Ce tube inséré *(nodo)* semble avoir pour fonction de hausser la deuxième série de partiels et d'intensifier les premiers partiels. D'autre part, le *nô-kan,* contrairement à la flûte de *gagaku,* n'est pas accordé au diapason et nécessite une technique de jeu bien spécifique. Avec la seconde phalange des doigts, l'instrumentiste ouvre ou ferme progressivement la moitié d'un trou pour obtenir des hauteurs fluctuantes.

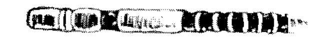


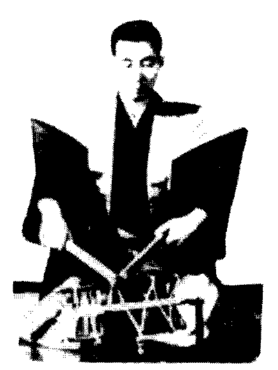
Ko-tsuzumi



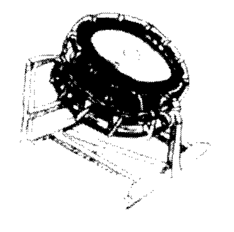


Nô-kan



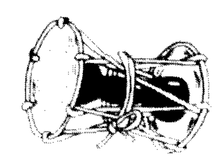


Taïko





Ô-Tsuzumi



Ko-tsuzumi**,** tambour d'épaule

Ce petit tambour est fait de deux membranes placées aux deux extrémités d'un fût en forme de sablier. Ces deux membranes sont reliées par une cordelette qu'on resserre ou distend pour régler la hauteur des sons. On obtient de la sorte quatre sons distincts :

Otsu, son grave et fort ;
Hodo, son plus grave mais moins fort que le son *otsu ;*
Kan, son aigu et moins fort ;
Kashira, son aigu et fort.

Combinés aux interjections vocales (*kakégoé)* que les joueurs de tambour émettent avant ou après la frappe de leur instrument, ces sons forment les cellules rythmiques du *ko-tsuzumi*. Une autre caractéristique remarquable de cet instrument est la pose sur la membrane inférieure d'un petit morceau de papier japonais (*chôshi-gami*), que l'instrumentiste humecte sans cesse avec sa salive ou son souffle, pour que la peau soit humide et que puisse ainsi être contrôlée la hauteur des sons par la cordelette.

Ô-tsuzumi**,** tambour de hanche

Ce tambour présente la même facture que le précédent, mais il est un peu plus grand et possède une seule hauteur invariable, car la cordelette qui relie les deux membranes est serrée à fond. L'*ô-tsuzumi* fait entendre un son plus aigu et plus sec que ceux du *ko-tsuzumi* . En modifiant la frappe, on obtient deux intensités : un son fort et un son faible :

Kashira, son fort ;
Kan, son faible.

Ces deux sons d'intensité différente se combinent aux interjections vocales du joueur de tambour qui sont plus importantes pour nuancer et former les cellules rythmiques de l'*ô-tsuzumi*. Contrairement au *ko-tsuzumi*, dont les membranes sont humidifiées, l'*ô-tsuzumi* doit avoir des membranes aussi sèches que possible pour produire des sons «secs».

Aussi expose-t-on les peaux à la chaleur de la braise une ou deux heures avant la représentation, pour les sécher. Ce caractère antithétique des deux tambours les associe en un couple complémentaire, selon le principe du *ying* et du *yang* et ils sont inséparables dans la musique de *nô*. Tandis que l'*ô-tsuzumi* a l'initiative dans la première moitié d'une unité temporelle de huit temps, le *ko-tsuzumi* prend la relève dans la seconde moitié également de huit temps.

Taïko, tambour à battes

Ce tambour n'est utilisé que dans certaines pièces de *nô*. Ce grand tambour possède une cordelette serrée au maximum de manière à fixer la hauteur du son, qui ne peut donc varier qu'en intensité comme l'*ô-tsuzumi*. La position des battes et les mouvements de frappe permettent d'obtenir cinq intensités de son distinctes. Nous voyons donc qu'une gamme de cinq intensités est déterminée par des gestes très précis. On pourrait rapprocher cette technique de celle qu'utilise Olivier Messiaen dans *Modes de valeurs et d'intensités* où il distingue une gamme de sept intensités et un mode de douze attaques.

Késu, pose silencieuse des battes ;
Osaé, son le plus faible, sans résonance (*p*) ;
Shô, son assez faible, avec résonance (*mp*) ;
Chyû, son fort, avec résonance (*f*) ;
Daï et *Kata*, son très fort, avec résonance (*ff*).

Comme dans le cas des autres tambours, ces cinq intensités jointes aux interjections vocales constituent les cellules rythmiques du *taïko*. Le *taïko* n'intervient qu'au cours de la dernière section, pour conduire le rythme à son degré le plus intense et le plus dense.

Kakégoé, interjections vocales

Ces interjections, une sorte de cris, ont à la fois une fonction musicale et une fonction psychologique. Du point de

vue musical, elles servent à guider les musiciens, un peu à la manière d'un chef d'orchestre, en marquant les temps d'une cellule rythmique. Par exemple, l'interjection *iya* est toujours émise avant la frappe des 1er, 3e, 5e et 7e temps ; *Y—oï* est émise toujours avant la frappe du 3e, exceptionnellement avant le 5e temps. On voit par là leur caractère en quelque sorte codé, aucune interjection vocale n'étant jamais improvisée dans le *nô*. La seconde fonction, psychologique, de ces interjections est d'assurer une communication émotive directe, non verbale. A cet effet on fera varier la forme, la prononciation, la puissance des interjections selon le caractère et l'intensité dramatique des pièces. Par exemple dans les *nô* de la première catégorie (de divinité), les instrumentistes font entendre des interjections vocales solennelles et puissantes qui font directement sentir la force divine, tandis que dans le *nô* de la troisième catégorie (héroïnes), les interjections sont douces et longues, accordées aux gestes du personnage féminin.

STRUCTURE DE LA PARTIE INSTRUMENTALE

La plus petite unité de composition employée dans le *nô* est la **cellule,** soit mélodique de la flûte ou de la voix, soit rythmique des tambours. L'unité de rang supérieur est la **séquence** (*shô-dan*), obtenue en juxtaposant plusieurs cellules (*kusari* ou chaîne) et qui forme un interlude, un dialogue, un chant ou une pièce de danse. Au rang au-dessus se situe la **section** (*dan*), constituée par la juxtaposition de plusieurs séquences. Rappelons qu'une pièce de *nô* comprend normalement cinq sections.
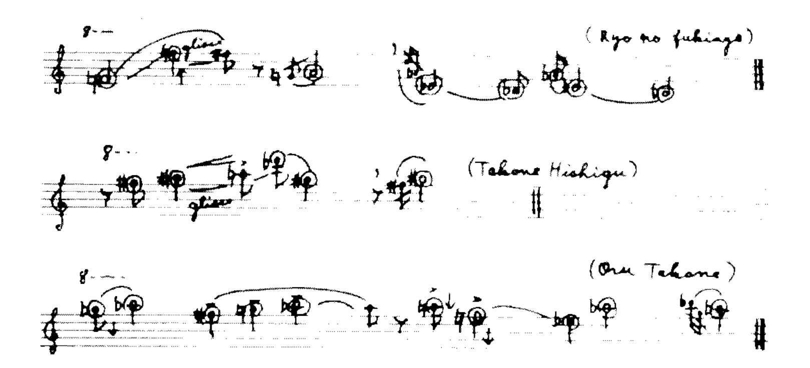
La cellule, unité minimale de construction, peut être comparée au mot dans le domaine linguistique, c'est-à-dire qu'elle représente une unité déjà composée, à l'aide des notes de la flûte ou des sons frappés des tambours et des interjections vocales des instrumentistes. Comme les mots, qui sont des groupes codés de phonèmes et syllabes que l'usager

a à sa disposition, le musicien de *nô* possède des cellules déterminées, faites de ces différents sons élémentaires (flûte ou tambours et interjections), qui ne sont donc jamais improvisés, ni librement combinés, selon l'usage de la musique classique occidentale, mais toujours inscrits dans une cellule codée à l'avance. Ces cellules offrent une certaine marge de fluctuation sur le plan temporel et fréquentiel, marge au-delà de laquelle on ne reconnaîtrait plus la cellule-archétype. Ce type de structuration repose donc essentiellement sur les bases psycho-physiologiques qui règlent la perception humaine et rendent possible l'identification d'une forme, en dépit des variations qui la modifient, à l'intérieur d'une certaine limite perceptive. Ainsi retrouve-t-on, dans le *nô*, plusieurs des conclusions dégagées par la *Gestalttheorie* dans le domaine de la perception visuelle. Ne serait-ce, par exemple, que la méthode globale d'enseignement pratiquée traditionnellement par les musiciens de *nô*. Aujourd'hui encore, on apprend une cellule entière, sans jamais la décomposer en ses éléments constitutifs, comme on apprend d'emblée un mot tel *papa* sans l'analyser en ses phonèmes /p/, /a/, /p/, /a/.

Cellules mélodiques de la flûte

Les cellules mélodiques de la flûte constituent des groupes mélodiques déterminés dont les notes sont brodées par des ornements improvisés variant selon les écoles et les flûtistes. Comme ces cellules présentent des hauteurs, un tempo (non arithmétique) et un rythme fluctuant, il est très difficile de les transcrire à l'aide de la notation occidentale. Mais les exemples ci-dessous donneront une idée approximative de la configuration de ces cellules. Les notes cerclées sont les notes constitutives que bordent les ornements :

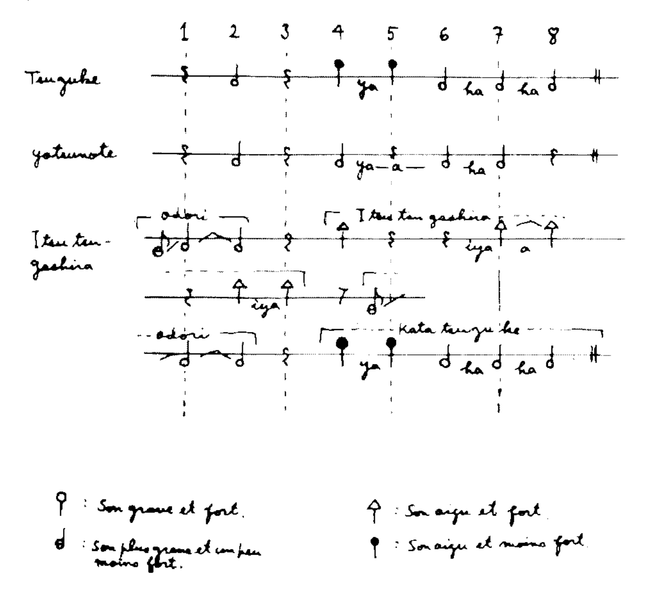
Cellules mélodiques de la flûte *(nô-kan)* (fig. 1) :



Cellules rythmiques des tambours

Ces cellules sont formées des frappes de tambour et des interjections vocales *(kakégoé)* des instrumentistes, qui se succèdent selon un ordre fixe et préétabli. Chacun des trois tambours possède un «code» d'environ 250 cellules. A titre d'exemple voici quelques cellules rythmiques du *ko-tsuzumi :*

Cellules rythmiques du *ko-tsuzumi* (tambour d'épaule) (fig. 2).

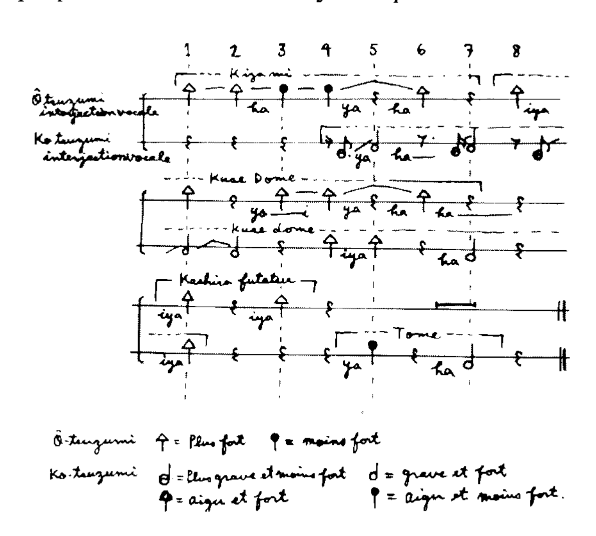


Ces cellules sont classées en sept catégories suivant leur place dans le déroulement d'une pièce : cellules initiales, de première jonction, centrales, de seconde jonction, terminales et les cellules qui indiquent le début et la fin de l'exécution. Cet ordre d'enchaînement est toujours respecté par les musiciens, qui n'ont pas la possibilité de juxtaposer librement ces cellules. La seule liberté qu'ils possèdent est d'abréger ce parcours en faisant, par exemple, l'économie des cellules de première ou de seconde jonction. En générale, le choix des cellules de chaque catégorie est fixé conventionnellement pour chaque pièce. Cependant l'instrumentiste peut, à l'occasion, substituer une cellule de la même catégorie à celle qui avait été choisie.

Superposition des cellules rythmiques

Ces deux tambours, complémentaires sur le plan rythmique, se partagent entre eux une unité temporelle de huit temps, comme nous l'avons signalé ci-dessus. L'exemple suivant *Kusé-domé,* cadence du chant de *kusé* comme le terme l'indique, est utilisé à la fin du chant de *kusé*.

Superposition des cellules rythmiques de tambours (fig. 3) :



PARTIE VOCALE

Le chœur et les acteurs assurent la partie vocale du *nô*. Le chœur est assis sur le côté droit de la scène par rapport aux spectateurs, en un emplacement nommé *ji* (terre ou base). Ceux-ci, en effet, suppléent au décor en évoquant le lieu de la scène, décrivant le paysage, les saisons ou l'état d'âme des personnages. Quant aux acteurs, leur technique vocale est fondée sur la maîtrise de trois débits : la déclamation du dialogue ou du monologue, *kotoba* ; le chant récitatif, *sashi-utaï* ; et le chant proprement dit, *utaï*. Leur enchaînement obéit à un ordre déterminé : on part de la déclamation pour aboutir au chant, en passant par le chant récitatif. On reconnaît dans cette progression continue, le principe du *jo-ha-kyû* qui intervient à tous les niveaux de la structure du *nô*.

Il existe, dans le nô, deux sortes de chant : le chant fort, *tsuyogin* et le chant doux, *yowagin* que distinguent à la fois leur système tonal et leur technique vocale. Dans le chant fort, les vibratos sont larges et irréguliers, atteignant couramment la seconde majeure et parfois même dépassant la quarte. L'attaque vocale est intense et se fait avec un glissando assez brutal. Ces caractéristiques rendent le chant fort apte à évoquer le climat d'une bataille ou d'une scène solennelle.

Le chant doux présente des vibratos moins larges et plus réguliers que ceux du chant fort ; et l'attaque vocale se fait par un glissando lent, ascendant. Dans le chant doux, on articule les syllabes sans heurt, si bien qu'elles s'enchaînent par fusion, tandis que dans le chant fort, les syllabes sont détachées avec une explosion initiale. Le chant doux sert dans les scènes sentimentales ou psychologiques.

Systèmes tonals, du chant doux et du chant fort
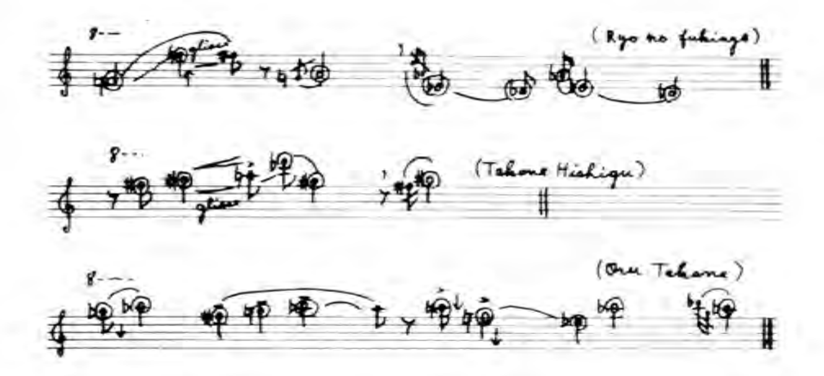
Le *nô* apparaît dans la période où la musique japonaise est indéterminée, c'est-à-dire ignore les gammes fixées par rapport à un diapason, les modes, le rythme mesuré, etc., bref tous les éléments constitutifs fixes qu'on trouve, par exemple,

a à sa disposition, le musicien de *nô* possède des cellules déterminées, faites de ces différents sons élémentaires (flûte ou tambours et interjections), qui ne sont donc jamais improvisés, ni librement combinés, selon l'usage de la musique classique occidentale, mais toujours inscrits dans une cellule codée à l'avance. Ces cellules offrent une certaine marge de fluctuation sur le plan temporel et fréquentiel, marge au-delà de laquelle on ne reconnaîtrait plus la cellule-archétype. Ce type de structuration repose donc essentiellement sur les bases psycho-physiologiques qui règlent la perception humaine et rendent possible l'identification d'une forme, en dépit des variations qui la modifient, à l'intérieur d'une certaine limite perceptive. Ainsi retrouve-t-on, dans le *nô*, plusieurs des conclusions dégagées par la *Gestalttheorie* dans le domaine de la perception visuelle. Ne serait-ce, par exemple, que la méthode globale d'enseignement pratiquée traditionnellement par les musiciens de *nô*. Aujourd'hui encore, on apprend une cellule entière, sans jamais la décomposer en ses éléments constitutifs, comme on apprend d'emblée un mot tel *papa* sans l'analyser en ses phonèmes /p/, /a/, /p/, /a/.

Cellules mélodiques de la flûte

Les cellules mélodiques de la flûte constituent des groupes mélodiques déterminés dont les notes sont brodées par des ornements improvisés variant selon les écoles et les flûtistes. Comme ces cellules présentent des hauteurs, un tempo (non arithmétique) et un rythme fluctuant, il est très difficile de les transcrire à l'aide de la notation occidentale. Mais les exemples ci-dessous donneront une idée approximative de la configuration de ces cellules. Les notes cerclées sont les notes constitutives que bordent les ornements :

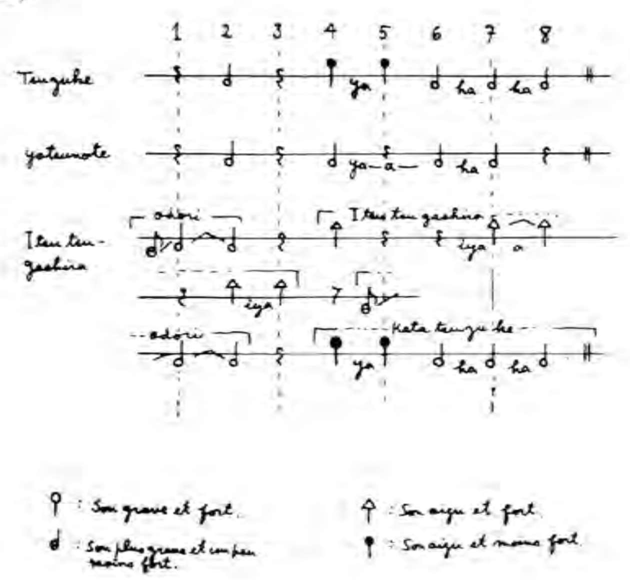
Cellules mélodiques de la flûte (*nô-kan*) (fig. 1) :



Cellules rythmiques des tambours

Ces cellules sont formées des frappes de tambour et des interjections vocales *(kakégoé)* des instrumentistes, qui se succèdent selon un ordre fixe et préétabli. Chacun des trois tambours possède un «code» d'environ 250 cellules. A titre d'exemple voici quelques cellules rythmiques du *ko-tsuzumi :*

Cellules rythmiques du *ko-tsuzumi* (tambour d'épaule) (fig. 2).

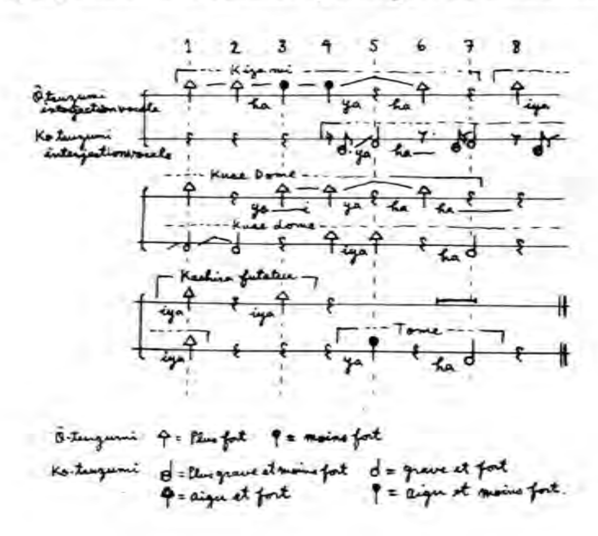


Ces cellules sont classées en sept catégories suivant leur place dans le déroulement d'une pièce : cellules initiales, de première jonction, centrales, de seconde jonction, terminales et les cellules qui indiquent le début et la fin de l'exécution. Cet ordre d'enchaînement est toujours respecté par les musiciens, qui n'ont pas la possibilité de juxtaposer librement ces cellules. La seule liberté qu'ils possèdent est d'abréger ce parcours en faisant, par exemple, l'économie des cellules de première ou de seconde jonction. En générale, le choix des cellules de chaque catégorie est fixé conventionnellement pour chaque pièce. Cependant l'instrumentiste peut, à l'occasion, substituer une cellule de la même catégorie à celle qui avait été choisie.

Superposition des cellules rythmiques

Ces deux tambours, complémentaires sur le plan rythmique, se partagent entre eux une unité temporelle de huit temps, comme nous l'avons signalé ci-dessus. L'exemple suivant *Kusé-domé*, cadence du chant de *kusé* comme le terme l'indique, est utilisé à la fin du chant de *kusé*.

Superposition des cellules rythmiques de tambours (fig. 3) :



PARTIE VOCALE

Le chœur et les acteurs assurent la partie vocale du *nô*. Le chœur est assis sur le côté droit de la scène par rapport aux spectateurs, en un emplacement nommé *ji* (terre ou base). Ceux-ci, en effet, suppléent au décor en évoquant le lieu de la scène, décrivant le paysage, les saisons ou l'état d'âme des personnages. Quant aux acteurs, leur technique vocale est fondée sur la maîtrise de trois débits : la déclamation du dialogue ou du monologue, *kotoba* ; le chant récitatif, *sashi-utaï* ; et le chant proprement dit, *utaï*. Leur enchaînement obéit à un ordre déterminé : on part de la déclamation pour aboutir au chant, en passant par le chant récitatif. On reconnaît dans cette progression continue, le principe du *jo-ha-kyû* qui intervient à tous les niveaux de la structure du *nô*.
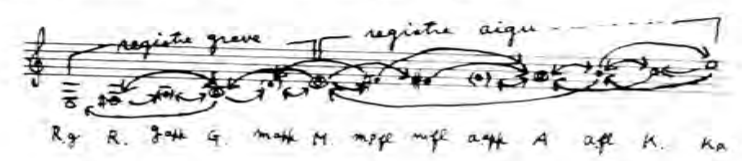
Il existe, dans le nô, deux sortes de chant : le chant fort, *tsuyogin* et le chant doux, *yowagin* que distinguent à la fois leur système tonal et leur technique vocale. Dans le chant fort, les vibratos sont larges et irréguliers, atteignant couramment la seconde majeure et parfois même dépassant la quarte. L'attaque vocale est intense et se fait avec un glissando assez brutal. Ces caractéristiques rendent le chant fort apte à évoquer le climat d'une bataille ou d'une scène solennelle.

Le chant doux présente des vibratos moins larges et plus réguliers que ceux du chant fort ; et l'attaque vocale se fait par un glissando lent, ascendant. Dans le chant doux, on articule les syllabes sans heurt, si bien qu'elles s'enchaînent par fusion, tandis que dans le chant fort, les syllabes sont détachées avec une explosion initiale. Le chant doux sert dans les scènes sentimentales ou psychologiques.

Systèmes tonals, du chant doux et du chant fort

Le *nô* apparaît dans la période où la musique japonaise est indéterminée, c'est-à-dire ignore les gammes fixées par rapport à un diapason, les modes, le rythme mesuré, etc., bref tous les éléments constitutifs fixes qu'on trouve, par exemple,

dans le *gagaku*. Dans le *nô*, on recourt à un système tonal tétracordal. Le chant doux actuel repose sur trois notes principales, disposées en deux tétracordes conjoints : note Grave (*gé*), Médium (*chû*) et Aiguë (*jô*). En fait, ces notes n'ont pas de hauteur fixe, mais pour figurer ce système tonal, nous leur assignerons arbitrairement une hauteur déterminée, en prenant pour notes principales, Si2—Mi3—La3. Nous aurons alors quatre notes sous-principales, aux deux extrémités du système tétracordal : les notes *kuri* (Do4), *Kuri-aigu* (Mi4), *Ryo* (Fa#2),et *Ryo-grave* (Mi2); ainsi que trois notes auxiliaires : médium-flotté, *chû-uki* (Fa#3); médium-petit-flotté, *chû-no-shô-uki* (Fa3); et *aigu-flotté*, *jô-uki* (Si3); et enfin trois notes accidentelles : grave-appuyé, *gé-no-osaé* (La2); medium-appuyé, *chû-no-osaé* (Ré3); et aigu-appuyé, *jô-no-osaé* (Sol 3). Les notes principales ont tantôt la fonction de tonique attractive, tantôt celle de dominante; elles dirigent les mouvements du chant. Les quatre notes sous-principales ont une importance considérable dans la structure de la mélodie, bien qu'elles n'aient pas la même force directrice que les notes principales. Les notes auxiliaires fonctionnent comme des notes de passage; quant aux notes accidentelles, elles ont tantôt la fonction de notes de passage, ou d'appoggiature inférieure pour broder la mélodie. La figure suivante montre le système tonal du chant doux, les flèches marquant les mouvements ascendants ou descendants permis pour assurer la ligne mélodique (fig. 4) :

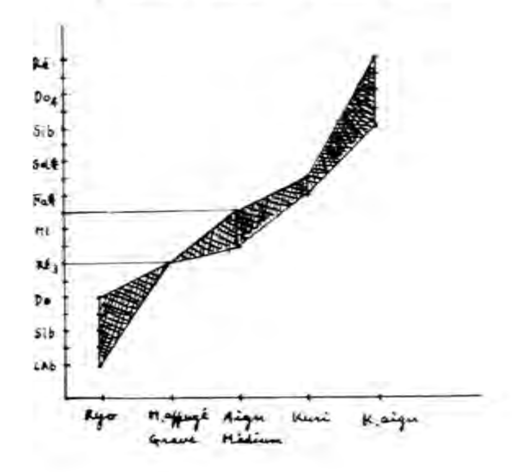


Le système tonal du chant fort s'est développé vers le 17e siècle à partir du chant doux, prototype du chant de *nô*, pour établir une distinction plus nette entre la *voix-congratulatoire* (*shûgen-no-koé*) et la *voix-nostalgique* (*bôoku-no-*

koé). Zeami avait, en effet, différencié ces deux types de voix uniquement par la technique vocale et non par le système tonal. On s'est donc efforcé d'obtenir un renforcement de la concentration provoquée par la psalmodie narrative en rétrécissant l'étendue du chant fort par rapport à celle du chant doux. Ce but a été atteint en unifiant les notes aiguë et medium d'une part, et les notes grave et medium-appuyé d'autre part. Autrement dit, on chante la même note, que la partition indique grave ou medium-appuyé, sans tenir compte du changement de notes signalé.

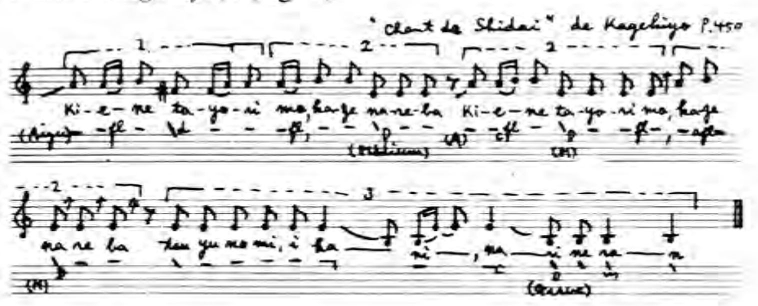
Dans le chant fort actuel, l'étendue des trois notes principales est resserrée dans un intervalle de tierce mineure, au lieu de la septième mineure originelle. Toutefois la technique vocale du chant fort, caractérisée par des vibratos très larges et irréguliers, ainsi que les variations d'intervalle qui en résultent d'un chanteur à l'autre, rendent difficile de noter le système tonal du chant fort avec la notation occidentale, comme nous l'avons fait pour le chant doux. Nous proposons donc, après avoir fixé arbitrairement la note *grave* au Ré3, de figurer le chant fort à l'aide du graphique suivant, où nous indiquons la zone de fluctuation de chaque note constitutive (fig. 5) :

Système tonal du chant fort.
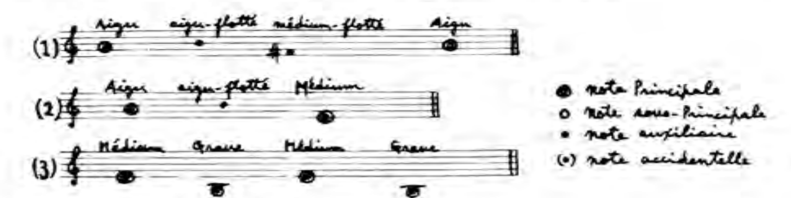


Structure

Le chant de *nô* est strictement régi par la juxtaposition des cellules mélodiques. Celles-ci sont composées d'une série de notes, rangées selon un ordre déterminé et qui forment un groupe mélodique. Chaque note constitutive d'une cellule mélodique (la même note pouvant être répétée plusieurs fois) correspond à une syllabe du texte poétique, et le rythme est modifié en fonction de la prosodie japonaise. On répertorie environ une quinzaine de cellules mélodiques dans le chant doux et une dizaine dans le chant fort. Voici un exemple extrait du chant *shidaï* qui donnera un aperçu de la structure mélodique du chant doux (cf. la notation du chant : *Kagékiyo*). (fig. 6)



Le chant reproduit ci-dessus comprend les trois cellules mélodiques de chant doux qui se suivent, la seconde étant répétée trois fois consécutivement avec des modifications rythmiques pour s'adapter à la prosodie du poème : (fig. 7)



Prosodie du chant

On distingue trois types prosodiques dans le *nô*, fondés sur le nombre de syllabes distribuées à l'unité temporelle

instrumentale. Cette dernière comprend normalement huit temps et s'appelle *honji* (terre authentique). Si une unité prosodique de 12 syllabes (7+5) est répartie sur une unité temporelle de huit temps, on a ce qu'on appelle la «distribution ordinaire» (*hira-nori*), qui est la plus courante dans les chants de *nô*. La «distribution moyenne» (*chû-nori*) correspond à la répartition d'une unité prosodique de seize syllabes (8+8) sur une unité temporelle de huit temps. Enfin la «distribution large» *(ô-nori)* représente la superposition d'une unité prosodique de huit syllabes (4+4) et d'une unité temporelle de huit temps. On utilise le plus souvent la «distribution ordinaire» dans le chant rythmé, pour décrire des circonstances dramatiques et les conflits psychologiques des personnages. Dans la «distribution moyenne» la régularité de la répartition vocalique entraîne un rythme assez détaché qui convient à la description des batailles ou de l'enfer. La «distibution large» est très fréquemment employée à la fin d'une pièce, pour atteindre au point culminant de la tension dramatique, avec participation du *taïko* (tambour à battes).

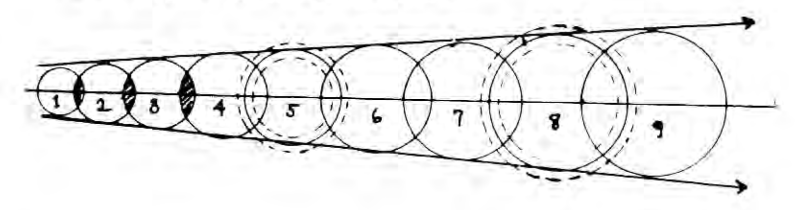
Structure musicale d'une pièce de nô

Les neuf degrés de rythmicité croissante

Si le principe du *jo-ha-kyû* commande la structure dramatique d'une pièce de *nô*, dont la structure instrumentale et vocale dépend, d'autre part, d'un système de composition par cellules, la structure globale de la pièce est, pour sa part, régie par ce que nous appelons les neuf degrés de rythmicité dynamique croissante. Il s'agit là d'un principe d'organisation rythmique propre au *nô*, qui ignore la construction thématique, avec développement du thème et réexposition, caractéristique de la musique savante occidentale à partir du classicisme. Nous employons le terme de rythmicité dynamique, pour ne pas confondre ces divisions rythmiques avec les rythmes de la musique occidentale, tels que 2/4, 6/8, 3/4, etc. La distinction des neuf degrés de rythmicité dynamique

du *nô* ne repose pas en effet sur des rapports arithmétiques, mais sur un principe de rythmicité croissante, allant du premier degré, qui est le plus libre, au neuvième, qui est le plus régulier et le plus complexe, chargé d'une très forte intensité et d'une densité sonore (nombre de notes) correspondant au point culminant d'une pièce. Aucun changement de rythmicité n'est toléré à l'intérieur d'une séquence, (un chant, un prélude, une pièce de danse, etc.) construite donc tout entière sur un même degré de rythmicité. Cependant, on ne saurait parler de progression absolue d'un degré à l'autre, car on observe des variations pour chaque degré selon la catégorie des pièces de *nô*, leur contenu littéraire ou dramatique et le contexte rythmique des sections. Voici un schéma qui permet de visualiser la marge de fluctuation (partie hachurée) intervenant entre deux degrés rythmiques successifs :

Neuf degrés rythmiques du *nô*.



Il peut arriver que la seconde rythmicité, par exemple, soit inférieure à la première, ou que la sixième rythmicité d'une pièce soit supérieure à la septième d'une autre pièce.

Mais alors, comment les exécutants arrivent-ils à produire régulièrement des rythmicités aussi fluctuantes? Ils y parviennent en combinant quatre jeux distincts : *hyôshi-aï* ou superposition-contrôlée ; *hyôshi-fuaï* ou superposition non-contrôlée ; *notté-utsu* ou frappe rythmique ; et *ashiraï-uchi*, ou frappe non-rythmique des tambours. Dans la *superposition-contrôlée* (abrégée : S.C.), on contrôle totalement la verticalité de la superposition de cellules mélodiques (de la flûte ou du chant) et des cellules rythmiques des tambours.

Dans le jeu de la *superposition-non-contrôlée* (S.N.C.), seuls le début et la fin de la superposition sont réglés, tous les fractionnements intermédiaires d'une unité laissés au libre arbitre de l'exécutant. Par *jeu rythmique* (R.), on désigne une technique de frappe des tambours qui accentue consciemment le fractionnement temporel en émettant des interjections vocales *(kakegoé)* brèves. Dans le *jeu non-rythmique* (N.R) des tambours au contraire, on vise à effacer toute sensation rythmique, à l'aide d'interjections vocales longues et fluctuantes. Le tableau ci-dessous montre comment la combinaison de ces quatre jeux engendre les neuf degrés de rythmicité dynamique croissante de *nô :*

Neuf degrés rythmiques utilisés dans le *nô*.

éléments rythmes	Tambours	Chant	Flûte	Exemple de divisions
1. a)	N.R. (149)	/	/	*Ashirai-dashi, Ashirai-nakairi,*
b)	/	S.N.C.	/	*Kudoki, Mondô, Fumi, Nanori,*
c)	/	/	S.N.C.	*Nanoribue, Okuri-hue,*
2. a)	N.R.	S.N.C.	/	*Kakaru, Kakeai,*
b)	N.R.	/	S.N.C.	Prélude *Shidai,* Interlude *Monogi,*
3.	N.R.(+R)	S.N.C.	S.N.C.	Chant de *Kuri, Sashi,*
4.	R.	S.C.	/	Chant de *Shidai,*
5.	R.	S.C.	S.N.C.	Chant de *Rongi, Michiyuki, Kuse, Age-uta, Kurui,*
6. a)	R.	S.N.C.	/	Chant d'*Issei,* chant de *Waka,*
b)	R.	/	S.N.C.	Prélude *Issei, Deha, Iroe, Inori,*
7.	R.	S.N.C.	S.N.C.	Chant d'*Issei* introduit par le Prélude *Issei-authentique,*
8.	R.	/	S.C.	Pièces de danse : *Chû-no-mai, Jo-no-mai,* prélude : *Hayabue,*
9.	R.	S.C.	S.N.C.	Chant de la distribution large et moyenne.

S.N.C. = Superposition non-contrôlée
S.C. = Superposition contrôlée
N.R. = Non-rythmique R. = Rythmique

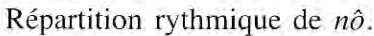
Le premier rythme, produit par un seul élément sonore (tambours, flûte ou chant), apparaît comme une rythmicité libre, puisqu'il ignore les contraintes de toute superposition. Pour les degrés de rythmicité 2 et 3, les tambours emploient le *jeu non-rythmique* (N.R.) pour estomper la perception du rythme. Au troisième degré de rythmicité, les tambours introduisent de manière sporadique le *jeu rythmique* (R.), qu'ils

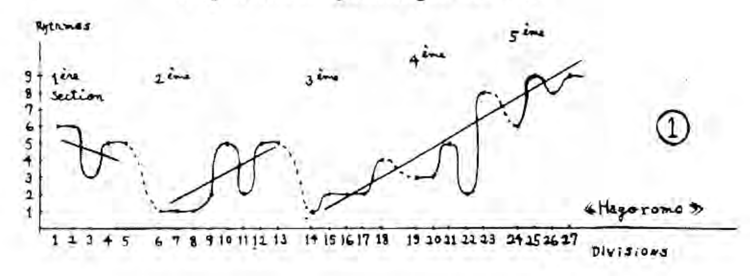
mêlent au *jeu non-rythmique* ; d'où le caractère transitoire de ce degré de rythmicité. Du quatrième au neuvième degré de rythmicité, c'est le *jeu rythmique* qui est employé, sans, pour autant, que le passage du troisième au quatrième degré soit très net. Les quatrième, cinquième et sixième degrés de rythmicité appelés *uta-byôshi* (rythme de chant) sont fluctuants, mais comportent des pulsation assez rythmiques. Le septième degré apparaît souvent dans le *nô* de divinité, tandis que la marque distinctive du septième au neuvième degré est la participation du *taïko* (tambour à battes).

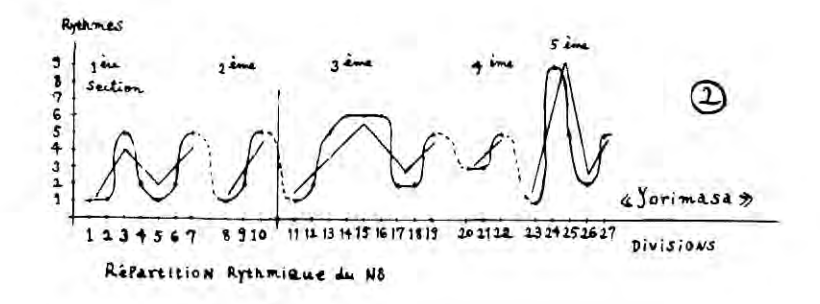
On voit donc que l'étude de la structure globale d'une pièce de *nô* revient à analyser les divisions successives de chaque pièce, en fonction des degrés de rythmicité dynamiques utilisés ; et bien que l'organisation rythmique varie d'une pièce à l'autre, l'étude de soixante-dix pièces environ nous a permis d'identifier deux types principaux de structure rythmique globale que nous nommerons : *structure ascendante* et *structure sinusoïdale*.

Structures ascendante et sinusoïdale

Voici un graphique permettant de mieux visualiser la première, caractérisée par une croissance de la rythmicité qui fait apparaître un profil ascendant (d'où son nom). Nous avons indiqué les degrés de rythmicité sur l'axe des ordonnées et les divisions de la pièce sur celui des abscisses, en prenant pour exemple *Hagoromo*, un des *nô* les plus populaires du répertoire :


Répartition rythmique de *nô*.





On voit sur ce graphique que la première division, composée du prélude instrumental, est au sixième degré de rythmicité, ainsi que la suivante qui correspond au chant *issei*, tandis que la troisième division, le chant récitatif *sashi*, est au troisième degré, etc (cf. tableau, p. 29).

Le second type structurel, la structure sinusoïdale, que nous illustrons avec la pièce intitulée *Yorimasa*, offre un profil rythmique quasi-sinusoïdal (d'où son nom), dû à l'alternance des monologues et du chant (dans les *nô* de héros). Le point culminant final coïncide avec un chant de distribution moyenne, comme le montre le graphique ci-dessus.

Rapport entre le *tempo* et la rythmicité

La vitesse de déroulement d'une pièce ou *tempo* est, en général, liée à l'organisation rythmique. Ainsi, l'augmentation de la rythmicité correspond-elle, d'une part à une accélération du *tempo*, d'autre part à l'utilisation d'un rythme régulier, dense, et très intense. Mais il peut également y avoir divergence. C'est le cas, notamment, dans *Funa-Benkei*, dont la cinquième section offre une rythmicité croissante en même temps qu'un brusque ralentissement du *tempo*. On a cherché par là à éviter la saturation d'ordre physiologique qu'aurait entraîné une accélération prématurée en reportant à la sixième section le départ d'une nouvelle

accélération très vive. Ce décalage révèle à quel point la structure musicale du *nô* repose sur des données psycho-physiologiques.

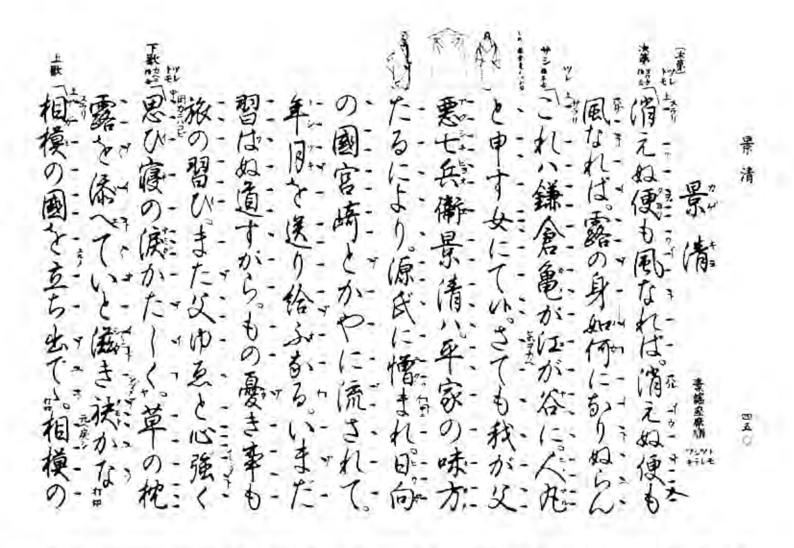
NOTATION DU NÔ

L'absence de hauteur fixe et de gamme déterminée, ainsi que le caractère fluctuant de la technique vocale et instrumentale, posent un problème de notation. On ne saurait en effet avoir recours à une notation de type occidental, destinée à transcrire des hauteurs fixes et des valeurs arithmétiques, assignées à chaque note ainsi déterminée sur le double plan de la hauteur et de la durée. La notation du *nô* doit plutôt être conçue comme une sorte de mnémotechnique, souvenir d'un enseignement direct indispensable de maître à élève. Il ne s'agit pourtant pas d'une notation qu'on pourrait qualifier de primaire ou de simpliste. Mais ce sont les matériaux musicaux qui, en raison de leur indéterminisme fondamental, imposent ce type d'écriture.

Chant

La plus ancienne notation du chant que nous connaissons remonte au début du 15e siècle ; elle est due à Zeami. Elle consiste en un certain nombre de signes, inscrits à droite du texte, qui est écrit verticalement de droite à gauche. Ces signes indiquent les trois notes principales (*Aiguë, Medium, Grave)*, et la note *kuri*. On note également la catégorie du chant et de la danse. Ce système de notation n'a subi aucune modification profonde depuis Zeami, il a simplement été complété au fur et à mesure. A titre d'exemple, voici un extrait de la partition, utilisée aujourd'hui par l'école Kanze, pour un chant doux de la pièce intitulée *Kagêkiyo* (cf. supra, Structure de la partie vocale).

Partition du chant de *nô : Kagekiyo.*

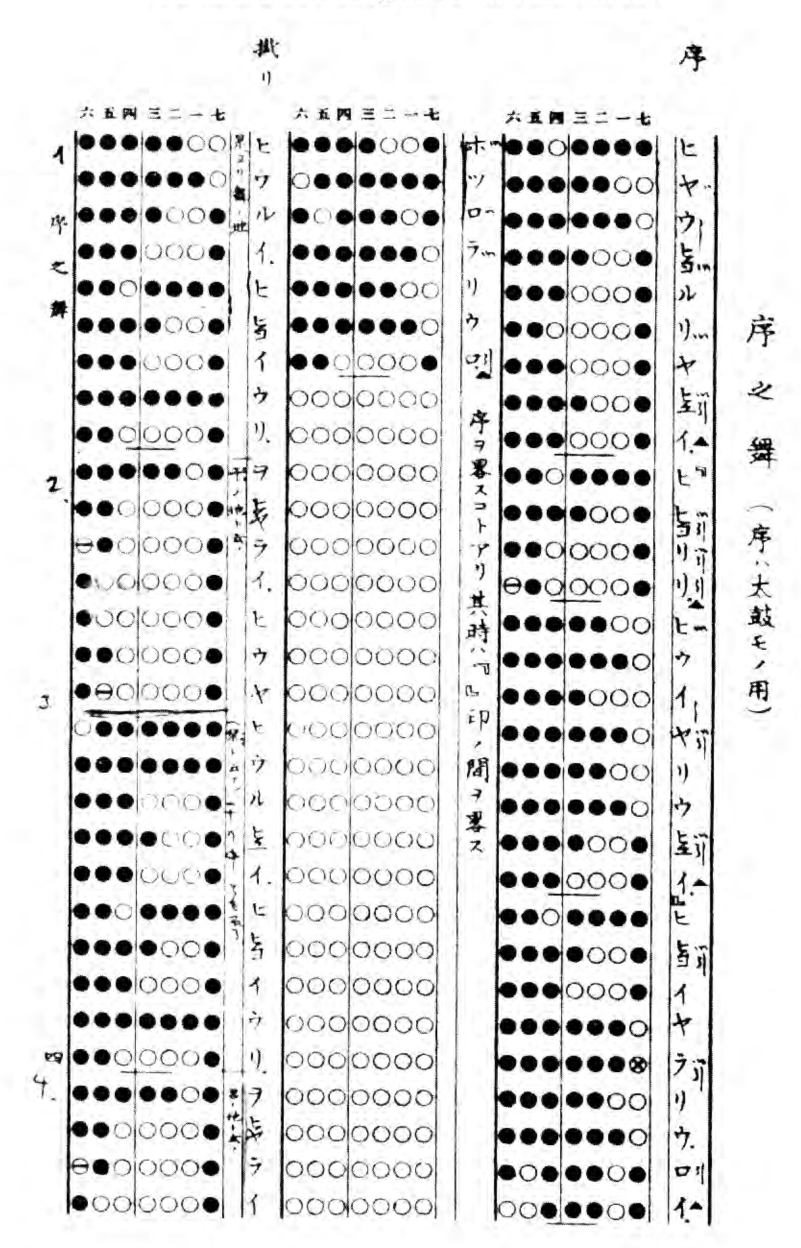

景清
景清
消えぬ便も風なれば。消えぬ便も
風なれば。露の身如何になりぬらん。
これハ鎌倉亀が江が谷に。人丸
と申す女にて候。さても我が父
悪七兵衛景清ハ。平家の味方
たるにより。源氏に憎まれ。日向
の國宮崎とかやに流されて。
年月を送り給ふなる。いまだ
習はぬ道すがら。もの憂き事も
旅の習ひぞ。また父ゆゑと心強く
思ひ寝の涙かたしく。草の枕
露を添へていと悩き袂かな
相模の國を立ち出で。相模の
四五

On remarque, à droite du texte, une série de petits traits, ressemblant à des virgules horizontales, appelés *goma* (grains de sésame), qui sont placés à côté de chaque syllabe et auxquels sont associées les indications des différentes notes principales et sous-principales, des mouvements mélodiques et des nuances. En haut de page, dans la marge supérieure, sont indiquées les catégories de chant, de rythme (jeu contrôlé, non-contrôlé), d'émission vocale (chant fort ou doux). C'est là également qu'on précise la catégorie d'acteur devant débiter le chant ou monologue, ainsi que la mise en scène ou les mouvements des acteurs.

Flûte

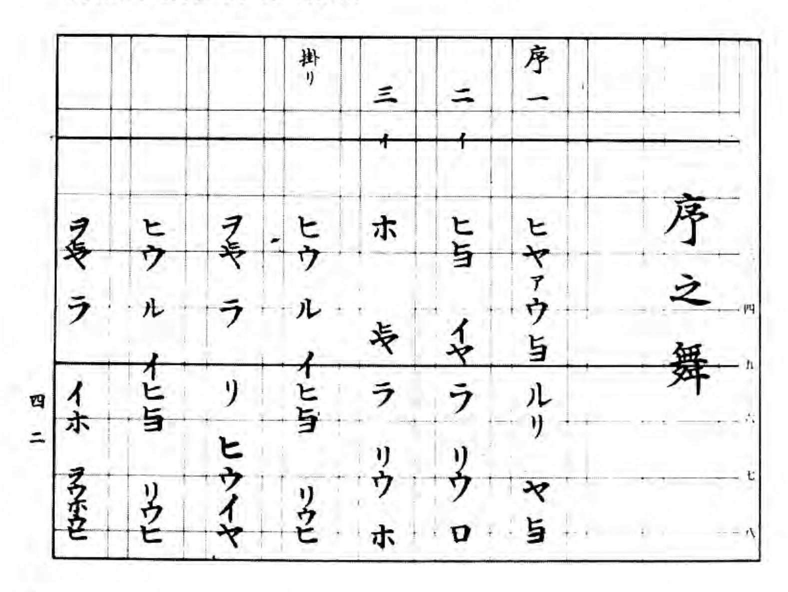
Pour la flûte, on recourt à un double système de notations, qui comporte, d'une part une tablature des doigtés et d'autre part une sorte de solmisation onomatopéique. La tablature des doigtés permet de fixer relativement les hauteurs ; et grâce à la solmisation, qu'on apprend comme un chant, on peut déterminer le rythme des cellules mélodiques de la flûte.

Tablature des doigtés de la flûte du *nô*.



Nous donnons comme illustrations la tablature des doigtés et le tableau de solmisation utilisés pour un passage de *jo-no-maï* (danse lente). Pour la tablature des doigtés, on marque la fermeture des trous latéraux par des ronds noirs, et leur ouverture par des ronds blancs, les ronds barrés indiquant l'alternance rapide des mouvements d'ouverture et de fermeture. Les syllabes onomatopéiques qui servent à la solmisation, sont réparties, quant à elles, sur l'unité temporelle de huit temps, et sont également notées verticalement sur la tablature des doigtés.

Solmisation de la flûte.

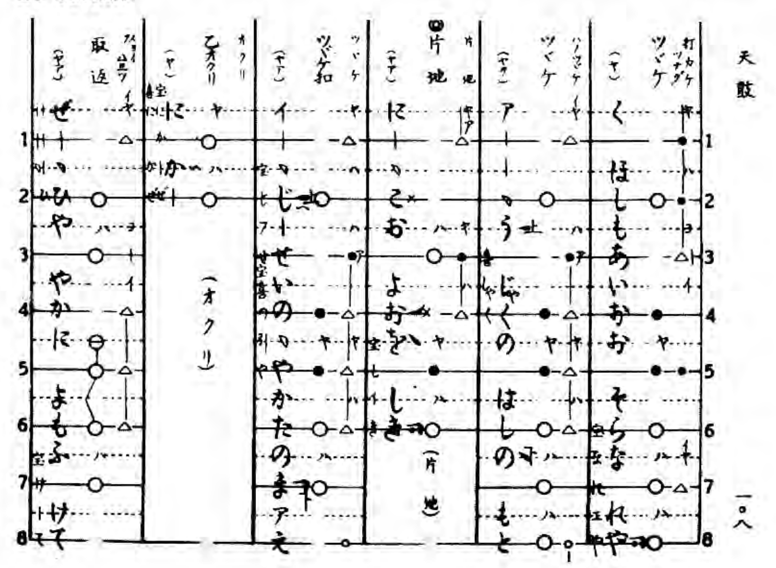


Tambours

Toujours à droite du texte, écrit verticalement, on note les frappes des tambours et les interjections vocales. L'unité temporelle de huit temps est marquée par des chiffres. Les petits ronds noirs et les triangles indiquent la partie de l'*ô-tsuzumi*, tandis que grands cercles et petits ronds noirs notent celle du *ko-tsuzumi*. Dans la marge supérieure sont indiqués tous les noms des cellules rythmiques.

Sur l'exemple suivant, extrait de *Tenko*, on relève deux interpolations temporelles irrégulières : une unité de six temps, appelée *kataji*, et une autre de deux temps, appelée *okuri*.

Partition des tambours *ô-tsuzumi* et *ko-tsuzumi* ; extrait de *Tenko*.



NÔ *ET BOUDDHISME* ZEN

Les rapports entre le *nô* et le bouddhisme *zen* sont très controversés et ont donné lieu à des prises de position trop radicales dans un sens négatif ou positif. Il paraît difficile d'admettre qu'une forme artistique soit totalement indépendante des courants de pensée qui ont marqué l'époque où elle s'est développée. Inversement, ce serait méconnaître l'aspect proprement dramatique et spectaculaire du *nô* que de vouloir le réduire à n'être qu'une «émanation» du *zen*. S'il est vrai que le *nô* ne possède en lui-même aucune fonction religieuse, ce théâtre n'a pas cependant échappé totalement à l'emprise du *zen*, qui domine la culture et la vie sociale de la classe dominante au moment où le *nô* se fixe, sous le gouvernement de Kamakura puis sous celui des Ashikaga.

Du point de vue historique, il semble donc fondé de rapprocher le *zen* et le *nô,* surtout lorsqu'on évoque le rôle qu'ont alors joué, auprès des dirigeants politiques, les moines *zen* chinois, tels que Rankei, Gottan ou Mugaku, qui se sont réfugiés au Japon pour échapper aux envahisseurs mongols. On connaît très bien, par exemple, les relations qui existèrent entre Tokiyori, le cinquième chef du gouvernement de Kamakura et le moine Gottan, ou encore celles de Yoshimitsu, le troisième chef des Ashikaga et du moine Gidô, etc. Ces moines furent les conseillers spirituels et intellectuels des chefs guerriers, qui avaient absolument besoin de leur appui culturel pour s'opposer à la classe aristocratique qu'ils venaient d'écarter du pouvoir. C'est, en particulier, sous le gouvernement de Yoshimitsu (1367-1408) que le bouddhisme *zen* s'implanta véritablement au Japon, avec l'homologation de cinq temples (appelés *Gozan*) à Kyôto et Kamakura, qui allaient devenir les foyers rayonnants de la culture japonaise au 14e siècle. Le *nô,* comme tous les arts médiévaux du Japon (composition florale, poèmes chinois, calligraphie, cérémonie du thé, littérature, etc.) se situe donc au confluent de recherches spirituelles et esthétiques et cesse, à cette époque, d'être seulement une forme théâtrale populaire pour devenir, sous l'impulsion de Zeami, un genre dramatique plus raffiné et classique.

Il n'en demeure pas moins délicat de préciser quel fut l'impact exact du *zen* sur le *nô*, et quels types de relations ont existé entre eux. Comment, en effet, peut-on comparer un art théâtral, avec ses impératifs techniques proprement artistiques et l'exigence de matériaux concrets qui lui sont propres, avec les spéculations religieuses et philosophiques du *zen* ? Seuls deux points paraissent liés : les interjections vocales du *nô* et les cris du *zen* : *katsu*, d'une part, la technique d'émission vocale de *nô* et certaines recherches spirituelles du bouddhisme *zen* d'autre part.

Une caractéristique du *zen*, on le sait, est de substituer aux mots du langage articulé, des cris (*katsu*), pour essayer

d'atteindre intuitivement l'état de *sûnyatâ* (vacuité), dans lequel le sujet se dépouille de sa personnalité et de toute attache au monde matériel. Les moines *zen* combattent de cette manière la trop grande intellectualité et la conceptualisation appauvrissante du bouddhisme antérieur, considérant que le recours à des moyens irrationnels est une «voie» métaphysique plus efficace que tous les raisonnements de leurs devanciers. Quand aux interjections *(kakêgoê)* du *nô*, ainsi qu'on l'a vu plus haut, elles ont une double fonction à la fois musicale et psychologique. N'est-il pas possible de voir dans cette double utilisation des interjections vocales un point de rencontre entre la pratique religieuse du *katsu* et la technique musicale du *nô* ? Dans cette perspective, on serait amené à penser qu'à l'époque de Muromachi, les *kakêgoé* ont pris, sous l'influence du bouddhisme *zen*, un caractère spirituel, qui s'est ajouté, sans l'éliminer, à leur fonction musicale primitive.

L'émission vocale du *nô*, souvent surprenante pour l'Occidental, se caractérise par une intériorisation tout à fait remarquable. Les chanteurs, en effet, postériorisent les voyelles antérieures (/i/ tendant, par exemple, vers /e/ ; ou /a/, vers /o/, etc.) pour assombrir les timbres et obtenir des sons graves, d'où se dégage une sensation de calme et de grandeur. Le masque des acteurs joue un peu le même rôle, et contribue à rendre la voix plus grave et profonde en coupant les harmoniques supérieurs, recherches entreprises à la fois pour eux-mêmes et pour le public. Cet état de quiétude n'est-il pas analogue à celui que les adeptes du bouddhisme *zen* s'efforcent d'obtenir par la méditation et l'ascèse ?

Ainsi, les interjections vocales et les assombrissements de la voix par la postériorisation des voyelles dans le chant attesteraient la présence, dans le théâtre *nô*, de préoccupations esthétiques et de quêtes spirituelles qui rejoignent celles de toute la culture japonaise qui s'est développée à l'époque de plein épanouissement du bouddhisme *zen*.

CHAPITRE II

LA MUSIQUE DU *SHAKUHACHI*

La flûte droite est certainement l'un des instruments musicaux à vent le plus ancien de l'humanité. Si l'on souffle dans un tuyau – os, roseau ou bambou – qu'il soit ouvert aux deux extrémités ou fermé par un nœud, l'air brisé par la paroi de l'instrument produit une incidence réflexive qui fait vibrer le tuyau. Ainsi l'on obtient, comme phénomène physique, un son qui est en rapport avec la longueur du tuyau. Si l'on bouche l'extrémité inférieure de ce tuyau, le son baisse d'une octave.

Il est probable que l'homme a dépassé rapidement le stade expérimental pour obtenir finalement un véritable instrument musical, en perçant des trous latéraux sur la paroi d'un tuyau, ou bien en assemblant des tuyaux de longueur différente, comme pour la flûte de Pan ou *phâi syao* chinois. La découverte d'un pipeau datant de 45000 ans av. J.C. par l'archéologue Janez Dirijac, durant les fouilles de la vallée de l'Idrijaca en Slovénie, montre que le stade expérimental était déjà franchi à peu près à cette époque. Cette flûte, sans doute le tibia d'un ours, comporte en effet quatre trous (cf. le Figaro, du 4-11-1996).

Il n'est donc pas étonnant que Ch. Virolleaud s'appuie sur un fragment iconographique originaire de Sumer – dont le peuple s'était établi dans la basse vallée de l'Euphrate 5000 ans av. J.C. – pour faire la description suivante : «... (instrument ne comportant) ni anche, ni ouverture à bec,



Flûte droite daté de 45000 ans (cf. shakuhachi)

et qu'on se contentait de diriger le courant d'air sur le bord de l'extrémité (cf. p. 15, Lavignac).

Par ailleurs, en Egypte, la flûte droite sans anche apparut 4000 ans environ av. J.C., comme en témoigne la plaque de schiste découverte à Hiérokônpolis (cf. p. 15, Lavignac) sur laquelle figure un musicien déguisé en renard, jouant de la flûte, *saïbit* (*seb*, *sib*), pour accompagner des danseurs également déguisés en animaux. Mais la *saïbit* fut peu à peu remplacée par un instrument à double tuyaux et à anche simple appelé *mem't* – une sorte de clarinette – joué par des musiciennes, 18 siècles environ av. J.C. (cf. p. 81, W. Malm). Or ce changement coïncide avec l'invasion des Hyksos, nomades qui apportèrent le *mem't* et une flûte droite taillée en biseau probablement moins longue que la *saïbit* égyptienne.

Comme un peu plus tard, Ahamès éloigna très habilement les Hyksos, envahisseurs asiatiques de l'Egypte, en leur faisant conquérir l'Ethiopie, la présence de la flûte droite

taillée en biseau dans l'Ouganda actuel, signalée par K. Ueno, n'a rien d'étonnant.

Par ailleurs, la *saïbit*, remplacée par le *mem't* s'est transmise dans la musique populaire jusqu'à nos jours, sous les noms persan, *ney* ou *nay*, et arabe, *gasba* ou *quasba*.

En Chine, la flûte droite en biseau est mentionnée dans les poèmes de *Shi jing* (311 poèmes chinois de 12e au 8e siècle av. J.C.), sous le nom de *yué* (*yaku* en japonais). Elle était percée de trois trous latéraux et son embouchure était taillée extérieurement en biseau. Bien que le *Li ji* soit relativement tardif puisqu'il ne remonte qu'au 2e siècle av. J.C., on explique sa provenance comme suit : « *yué* en roseau est un instrument ayant appartenu à une ancienne famille chinoise, *yi gi shi* ». Si cette origine chinoise mythique nous semble guère crédible, nous pensons en revanche que *yué* proviendrait plutôt des Hittites, peuple d'Asie mineure qui établit un empire du 20e au 15e siècle environ av. J C. *Yi ji shi* n'est-elle pas la transcription chinoise de *Hittite*, lui-même déjà apparu en hébreu sous le terme de *Hittim* ? Ainsi, nous est-il possible de comprendre ce que fut, dans les grandes lignes, le parcours historique de la flûte droite taillée en biseau, originaire d'Europe centrale, qui émigra vers la Méditerranée, d'où elle se dirigea vers l'est pour atteindre la Chine en passant par la vallée de l'Euphrate, où, 5000 ans av. J.C., elle prit la forme d'un roseau.

En entrant en Chine vers 1500 av. J.C., elle se transforma de nouveau en bambou, mais en gardant toujours sa fonction originelle : la célébration des travaux agricoles et du bétail. Plus tard, elle s'intégrera dans un ensemble pour accompagner les chants et les danses avec d'autres instruments comme nous pouvons le constater dans le *Shi jing*. Vers le 2e siècle av. J.C., cette flûte droite fut remaniée sous la dynastie des Han par Qiû Zhòng qui lui ajouta un quatrième trou. Et King Fâng en rajouta un cinquième, quelque temps après. Cette flûte s'appelait *dòng xiao* (*dô shô*), ou bien *zhang di* (*chô teki*), flûte longue, ou simplement *di*,

flûte (cf. p. 152, Lavignac). Enfin, Lù Çai, au début du 7e siècle, constitua une série de douze flûtes, correspondant aux douze systèmes (*jun*), chacune d'elles ayant six trous (cinq sur la face et un en arrière), et destinées à être intégrées dans l'ensemble du *gagaku*, sous l'appellation de *chi bà* (*shakuhachi* en japonais).

Le *shakuhachi* fut introduit au Japon vers le 8e siècle comme un des instruments du *gagaku*, en même temps que l'orgue à bouche, le hautbois, le luth, la cithare, etc. (cf. p. 87, A. Tamba 1995).

Le terme de *shakuhachi* est constitué de deux caractères : *shaku* et *hachi*. *Shaku*, unité de longueur correspondant à 30,3cm ; et *hachi*, huit. On voit donc qu'il désigne originellement une flûte qui a 1,8 *shaku*, soit 54,5 cm de long. Mais aujourd'hui, ce terme est devenu l'appellation générique désignant toutes les flûtes droites indépendamment de leur longueur et de leur nombre de trous latéraux. Au Japon, on peut entendre le *shakuhachi*, soit en solo, soit au sein d'un trio, le *sankyoku*, formé d'un *koto*, cithare à 13 cordes, et d'un *shamisen*, luth à 3 cordes, ensemble représentatif de la musique citadine qui s'est développée à partir du 17e siècle pour accompagner les chants, *jiuta*, et la danse.

Histoire

Tout au long de l'histoire de la musique japonaise, on relève quatre sortes de flûtes droites : le *gagaku-shakuhachi*, le *hitoyogiri-shakuhachi*, le *ten puku*, et le *fuke-shakuhachi*.

Gagaku-shakuhachi

Certainement introduit avec les autres instruments du *gagaku*, vers le 8e siècle, il constituait un ensemble orchestral pour jouer des pièces instrumentales, ou pour accompagner les chants et les danses. D'après les instruments du 8e siècle conservés jusqu'à nos jours au Shôsô-in, lieu de réserve de la famille impériale, le *gagaku-shakuhachi* se présentait comme une

série de douze instruments transpositeurs à six trous (cinq sur le devant et un sur la face postérieure, obstrué par le pouce).

Les décrets promulgués en 809 indiquaient que le *gagaku-shakuhachi* faisait partie de la musique des Tang. Puis celui de 848 réduisit le nombre des musiciens de trois à deux. Cependant, nous constatons que dans l'un des chapitres du *Dit de Genji*, intitulé *Suetsumu-hana* (La fleur dont se cueille la pointe), et rédigé à la fin du 10e ou au début du 11e siècle, il est question des nobles qui utilisaient encore à cette époque le *shakuhachi* avec le *grand hichiriki*, grand hautbois dans le *gagaku*, mais ils furent définitivement supprimés à la fin du 11e siècle. Malgré des tentatives de reconstitution au 12e et au 18e siècles, le *gagaku-shakuhachi* a complètement disparu de l'histoire de la musique du Japon depuis le 11e siècle.

Hitoyogiri-shakuhachi

Après deux siècles environ d'oubli complet, le terme de *shakuhachi* réapparaît dans l'histoire de la musique. Dans le *Kyôkun shô*, rédigé en 1233 par Chikazane Koma, il est mentionné, sans entrer dans des détails d'ordre instrumental, que le *shakuhachi* est devenu l'apanage des musiciens aveugles ou celui du *sarugaku*, prototype du théâtre *nô*. Au 15e siècle, Zeami, le créateur et le théoricien du *nô*, relate à son tour dans son recueil intitulé *«Propos sur le nô après ses soixante ans»*, comment un acteur appelé Zôami jouait un morceau de *shakuhachi* et chantait avec une simplicité telle qu'il parvenait à la *beauté profonde*, avant de quitter la scène. Malheureusement, comme la pièce du *dengaku* ne nous est pas parvenue, nous ne pouvons pas savoir si c'était la flûte du *gagaku-shakuhachi* ou du *hitoyogiri-shakuhachi* que l'on jouait au 15e siècle.

De leur côté, des documents comme le *Journal* de Noriaki Yamashiro, rédigé en 1408, ou le *Journal* du Prince Sadanari Fushimi, écrit en 1425, nous confirment que le *hitoyogiri-shakuhachi* était toujours joué par les musiciens du *dengaku* pour accompagner le chant, appelé *sôka*, genre vocal court



Enseignement de hitoyogiri au 17[e] siècle.

assez rapide, ou pour exécuter les pièces de solo. Ces auteurs citent le nom des exécutants renommés de *shakuhachi* de cette époque, tels que Tomoaki, Zôami, Tonami, Bunami, Tokuami, etc. En fait, le *gagaku-shakuhachi*, supprimé de l'orchestre du *gagaku* vers la fin du 11e siècle, avait survécu parmi les musiciens du *dengaku*, les nobles, les moines et dans la classe des guerriers du 15e siècle, sous l'appellation de *hitoyogiri*. Nous pensons qu'à cette époque, des modifications furent apportées au *shakuhachi*, que nous verrons plus loin.

Le *Taigen shô,* rédigé en 1512 par Sumiaki Toyohara, nous donne les dimensions de cinq *hitoyogiri*, de taille différente, chacun d'eux étant percé de cinq trous latéraux, quatre devant et un derrière. L'encoche extérieure de l'embouchure n'était pas aussi accentuée que celle des *shakuhachi* actuels.

Le terme de *hitoyogiri* se compose de trois idéogrammes : *hito* (un), *yo* (nœud) et *giri* (coupe). Il indique qu'il est constitué d'un bambou possèdant un seul nœud situé entre les 4e et 5e trous, en comptant à partir du bas. Instrument transpositeur comme le *gagaku-shakuhachi*, il est accordé en mi, en sol, en la, en si, et en ré. Chaque flûte produit le mode de ré transposé. Le *hitoyogiri* le plus couramment utilisé avait 33,6 cm de long et était accordé en la, une quinte plus haut que le *Fuke-shakuhachi* actuel.

Les poèmes réunis dans le recueil *Kangin-shû*, et qui furent chantés par Ryûtatsu (1527-1611) sous le nom de *kouta* (chant bref), étaient accompagnés du *hitoyogiri*, auquel on ajoutait parfois le *kotsuzumi* (tambour d'épaule). Ce fait historique démontre que le répertoire du *hitoyogiri-shakuhachi*, recueilli et publié par Sôkun Oomori (1568-1625) en 1608, sous le titre de *Tanteki-hiden-fu* (*Transmission secrète de la petite flûte*) était certainement constitué de pièces de deux provenances différentes : d'une part, des pièces de solo de *hitoyogiri* du 15e siècle avec la notation en tablature des doigtés et la solmisation, chant onomatopéique, apparentée certainement à celle qu'on utilisait dans le *gagaku* ; et d'autre

part, des mélodies de *kouta* ou des chansons à la mode du 16e siècle répandues dans la classe citadine.

Le premier genre sera intégré plus tard dans le répertoire principal appelé *hon-kyoku*, et le second sera classé sous différents noms : *gai-kyoku* (extérieur), ou *hadé* (brillant), ou *ran-kyoku* (pièces irrégulières). Au 15e siècle, il y avait déjà deux sortes d'exécutants : les uns portés par une quête spirituelle, issus des moines bouddhistes et des musiciens du *nô* ; les autres, profanes, issus des musiciens de *kouta*. Ces deux genres fusionneront sous le nom de *fuke-shakuhachi* au cours du 17e siècle. Mais cette distinction persistera sur le plan social et artistique.

S. Oomori a également publié, en 1624, *Shakuhachi-tekazu-mokuroku* (Inventaire de fragments instrumentaux de *shakuhachi*) dans lequel on compte environ quatre-vingt de ces fragments, tels que *netori, takane, nakano-takane, ryno-te, namima*, etc., destinés à être utilisés dans la composition de pièces instrumentales. Ces fragments ont été repris et classés en cinq modes différents par Sôsan Nakamura dans *Shichiku shoshin-shû* (Recueil pour les débutants en instruments à cordes et à vent), publié en 1664. Il y ajouta également des chants à la mode du 17e siècle, sous le nom de *ran-kyoku*.

Ten-puku

Une autre flûte droite en bambou, appelée *ten-puku* (souffle céleste), fit son apparition au milieu du 16e siècle, au sud du Kyûshû, dans la province de Satsuma. Tadayoshi Shimazu (1492-1568), le seigneur de Satsuma, encouragea le développement de la musique pour relever le moral de ses soldats, découragés par des guerres civiles répétées. A cet effet, il décida la création à leur intention de trois sortes de divertissements : *satsuma-biwa*, chant et récit accompagnés du *biwa*, luth à 4 ou 5 cordes, *ten-puku*, musique pour flûte de bambou, et *bô-odori*, danse du bâton.

La flûte *ten-puku* ainsi répandue a quatre trous latéraux sur la face extérieure et un sur la face arrière qui sont répartis

entre trois nœuds. La longueur de l'instrument est variable selon les exécutants qui fabriquent eux-mêmes leur instrument, mais elle s'écarte peu des 30 cm. L'encoche extérieure de l'embouchure est moins marquée que celle du *shakuhachi* actuel. Les deux nœuds supérieurs sont percés entièrement, mais sur le troisième nœud on ne perce qu'un simple petit trou pour accentuer le phénomène acoustique conique de cet instrument. Cette facture caractéristique, différente de celle du *hitoyogiri*, permit à K. Ueno (cf. p. 231) de conjecturer que le *ten-puku* a pu être importé de la Corée à Kyûshû à la fin du 16e siècle. Cette importation coïncide en effet parfaitement avec l'intervention militaire japonaise en Corée par Hideyoshi à la même époque.

Toutefois, il semble que le *ten-puku* n'ait pas laissé de répertoire traditionnel, mises à part sept petites pièces, et qu'il ne soit resté qu'un instrument de musique folklorique du sud du Japon.

Fuke-shakuhachi

Le *shakuhachi* tel que nous le connaissons aujourd'hui est issu directement du *fuke-shakuhachi*, qui est apparu au début du 17e siècle. La secte Fuke du bouddhisme *zen* s'appropria cet instrument à partir de 1677, sous la protection du gouvernement des Tokugawa qui avait préféré intégrer cette secte dans le système gouvernemental plutôt que de laisser se regrouper des *rônin*, guerriers privés de seigneurs ou des vagabonds sans travail, dans une pseudo-secte religieuse, pour échapper au contrôle du gouvernement. En effet, en 1650, on recensait 250.000 *rônin*, issus des guerres civiles du 16e siècle, ce qui posait un grave problème social. Faisant fi des documents historiques réels, en mélangeant la légende du moine chinois Fuke qui, au 9e siècle, appartenait à une secte du bouddhisme *zen* chinois et demandait l'aumône en agitant une clochette, avec la coutume japonaise des moines itinérants, les *komusô*, qui mendiaient en jouant du *hitoyogiri-shakuhachi*, ces *rônin* auraient ainsi constitué une fausse

secte religieuse. Ils se faisaient passer pour des moines *zen* laïques, se présentant comme des *komusô* qui cherchaient la suprême vacuité, *kokû* ou *mu* (*sunyatâ*), au-delà des sons musicaux du *shakuhachi*. Leurs centres s'appelaient temples Meian, temples Ichigetsu, etc. Le gouvernement, quant à lui, proposa les trois conditions suivantes pour intégrer les *komusô* dans le système gouvernemental :

1) Organiser une secte Fuke, affiliée à un temple déjà homologué par le gouvernement, et qui fonctionnerait avec un comité consultatif à qui incomberait le choix d'un supérieur ;

2) Interdiction de prendre des néophytes parmi des criminels et des personnes aux origines douteuses, et obligation de présenter des garanties sérieuses pour s'inscrire auprès de la secte Fuke ;

3) Interdiction de juger, en privé, les membres coupables d'infraction dans les temples, sauf les auteurs d'une transgression légère qu'il suffira d'expulser de la communauté. Mais une infraction grave doit être soumise au règlement judiciaire du gouvernement.

Au prix de cette soumission, la secte Fuke obtint la protection du gouvernement des Tokugawa, et le *shakuhachi* devint ainsi un instrument sacré, appartenant uniquement aux *komusô* de la secte Fuke.

Trois temples, Reihô, Ichigetsu, près d'Edo (Tôkyô) et un temple Meian à Kyôto, furent homologués comme centres de la secte Fuke, qui regroupaient, à leur tour, environ 75 temples subordonnés au Japon. Le sens du mot temple tel qu'il est utilisé ici, diffère cependant de celui concernant le bouddhisme ou le shintô, et doit être compris comme foyers des *komusô*, moines-musiciens itinérants. Les temples de la secte Fuke n'offraient aucune activité religieuse et liturgique; ils dispensaient seulement l'enseignement du *shakuhachi* et contrôlaient les *komusô* qui demandaient l'aumône. En réalité, d'après les documents de l'époque, ils étaient plutôt considérés comme des lieux de rassemblement de gens douteux qui inspiraient le plus souvent la méfiance. D'autre part,

au 18e siècle, l'enseignement réservé aux temples de la secte Fuke, commençait à être dispensé aussi dans des locaux civils appelés *shinan-jo* ou *fukiawase-jo*, comme pour les autres instruments : *shamisen, biwa, koto*, etc. Le temple Fuke délivrait un diplôme d'enseignement, où figurait le nom d'un artiste homologué, pour les élèves recommandés par les enseignants civils. Et ces derniers partageaient avec le temple les frais de remise des diplômes qui correspondaient à des degrés différents. Il était donc difficile, dans ces conditions, de contrôler les dérogations. A deux reprises, en 1706 et 1759, le gouvernement interdit de prendre des néophytes parmi les cultivateurs et les citadins ayant abandonné leur profession principale, acceptant uniquement la candidature des *rônin*, guerriers chômeurs. Ces faits montrent paradoxalement qu'il y avait, au 18e siècle, un nombre considérable de faux *komusô* et de joueurs de *shakuhachi*, qui troublaient l'ordre social en exigeant l'aumône, se battaient entre eux, ou se regroupaient pour commettre toutes sortes de méfaits. D'ailleurs, le problème des faux *komusô* ne fut jamais réglé, malgré le contrôle du gouvernement et celui de la secte Fuke elle-même. Car, en réalité, ce sont les difficultés socio-économiques (chômage, impôts, catastrophe naturelle etc.) qui furent les causes du regroupement des faux *komusô*, phénomène qui persistera jusqu'au début du 19e siècle.

En dépit de ses origines et de sa position sociale, la secte Fuke parvint, au 18e siècle, à fonder une esthétique musicale et spirituelle, en assimilant la pratique instrumentale à la pratique de la méditation. Ainsi, ces moines-musiciens, les *komusô*, diffusaient des slogans comme : «la religion, c'est la musique», «le souffle de la flûte est la voie de l'illumination», ou encore «un sermon se fait avec des sons de *shakuhachi*», etc.

Au milieu du 18e siècle, l'un des maîtres de la secte Fuke à Edo, Kinko Kurosawa (1710-71), sans doute un musicien citadin, établit le répertoire de l'école Kinko qui s'est transmis jusqu'à nos jours.

D'après ce répertoire, *Kinko techô* (Le cahier de Kinko), publié en 1772 par son fils, Kôhachi Kurosawa (1747-1811),

qui lui succéda, on compte 18 pièces de *hon-kyoku*, ou *omote*, dont les trois pièces principales, *Mukaïji, Kokû* et *Kyorei*, considérées comme les plus importantes du répertoire de *shakuhachi*, ainsi que 15 autres pièces appelées *ura* ou *gai-kyoku*, semi-officielles. Au total, 33 pièces constituaient le répertoire de l'école Kinko. Celui-ci comprend donc d'anciennes pièces de *hitoyogiri*, des pièces transmises par les enseignants de la secte Fuke de plusieurs régions et celles composées par les deux Kurosawa, père et fils.

N'oublions pas quelques noms importants tels que Sôetsu Kondö (fin du 18e s.-1867) et Kodô Araki (1823-1908), musiciens citadins qui, dès la fin du 18e siècle, contribuèrent largement au développement de la musique de chambre, le *sankyoku*, trio pour *koto, shamisen* et *kokyû*, instrument à archet qui sera remplacé peu à peu par le *shakuhachi*.

On assiste alors à la naissance de ce nouveau genre musical pour le *shakuhachi*, qui vient s'ajouter à celui assigné à la quête spirituelle sous l'influence du bouddhisme *zen*. Cette tendance à la désacralisation de la musique de *shakuhachi* va s'accentuer au 19e siècle, surtout dans les provinces éloignées du pouvoir central telles que Osaka, Kyôto, Kyûshû qui favorisaient le développement de la musique profane du *shakuhachi* et du *sankyoku*. Lors de la restauration du Meiji en 1868, la famille impériale supplante le pouvoir militaire des Tokugawa et, en 1871, le nouveau gouvernement abolit le statut du *komusô*. Ainsi le *shakuhachi* échappe officiellement à la tutelle exclusive de la secte Fuke et redevient accessible à tout musicien. Apparaissent alors des écoles de *shakuhachi*, du nom des anciens temples de la secte Fuke, telles que les écoles Meian et Taizan à Kyôto, Kinko à Tôkyô, Tozan et Chikuhô à Osaka, Seien à Nagoya, Shôgen et Ginfû au nord du Japon, etc., qui nous ont transmis les répertoires principaux et régionaux. D'autres faits nouveaux se précisent à Meiji : l'introduction du *shakuhachi* dans la musique folklorique, et la tendance de la musique japonaise traditionnelle à se développer sous l'influence de la musique occidentale qui lui apporte, entre autre, une coloration nouvelle. *Haruno umi* (La mer printanière)

de Michio Miyagi, composé pour *shakuhachi* et *koto* dans les années 1920, en est un bon exemple. Les joueurs de *shakuhachi* comme T. Nakao (1876-1956), Seifû Yoshida (1891-1950) ont participé à la création de nouvelles pièces, *shin nihon ongaku*, au début du siècle. Dans les années 1960, des compositeurs japonais ayant maîtrisé les techniques de la musique contemporaine occidentale, reviennent aux formes et aux instruments de leur tradition musicale pour y puiser des modes d'expression nouveaux, à la croisée des deux civilisations occidentale et japonaise. C'est le cas de Makoto Moroi, auteur de *Cinq mouvements*, pour *shakuhachi*, composés en 1964, de Tôru Takemitsu avec *November Steps*, pour *shakuhachi, biwa* et orchestre occidental, en 1967, et d'Akira Tamba, avec *Interférence VI*, pour *shakuhachi*, en 1996. Bien d'autres compositeurs comme Ch. Kaneta, Y. Maeda, Y. Doi etc., ont laissé des pièces contemporaines pour *shakuhachi*. D'autre part, des musiciens tels que Kôzan Kitahara créateur du groupe *Yonin no kaï* de Tôkyô, K.Yokoyama, G. Yamaguchi, Y. Iwamoto, T. Fukuda, K. Mitsuhashi, etc., ont su parfaitement répondre aux exigences des compositeurs contemporains du Japon.

RÉPERTOIRE DU SHAKUHACHI

Ces faits historiques montrent que la secte Fuke ne possédait pas de répertoire homogène, excepté les trois pièces classiques : *Kokû, Mukaïji* et *Kyorei*, bien que celles-ci présentent plusieurs versions très différentes selon la région des temples qui les ont transmises. Par exemple, de l'école Meian à Kyôto, ces trois pièces nous sont parvenues dotées chacune de trois variantes : *shin, gyô* et *sô*, termes désignant trois styles de calligraphie; cela fait donc neuf pièces différentes. De même, que le *Shishi* (lion), le *Sugagaki*, varient suivant les régions : *Sakae-jishi, Azuma-jishi, Rokudan-jishi, Meguro-jishi*, etc., le *Reibo* se présente également avec plusieurs variantes comme *Futaiken-reibo, Igusa-reibo, Yoshino-reibo, Miyagi-reibo*, etc.

Ces variantes sont dues soit aux enseignants qui voulaient plus ou moins accentuer l'individualisme ou le régionalisme,

soit à la transposition d'un mode à un autre qui modifiait la mélodie. Toutefois, nous pouvons classer les pièces en trois catégories, selon la fonction attribuée à chacune d'elles :

a) Fonction rituelle : *Zange-mon, Shôkô-mon, Kyôgyô, Butsuzen, San-mon*, etc.

b) Fonction de quête spirituelle : *Mukaïji, Kokû, Kyorei, Reihô, Reibo, Sanan, Tamuke*, etc.

c) Fonction profane : série de *Shishi*, série de *Sugagaki, Tsuruno-sugomori, Shikano-tône, Rinzetsu, Taki-otoshi*, etc.

Evolution du système tonal
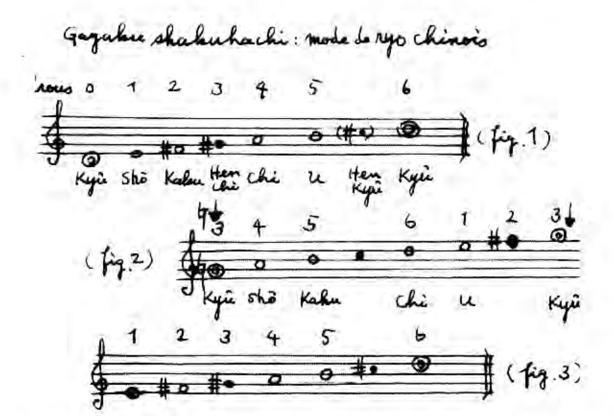
Les quatre sortes de *shakuhachi* connues au Japon, depuis le 8e siècle jusqu'à nos jours, n'avaient pas le même système tonal. L'évolution de celui-ci fut provoquée par la confrontation du système heptacordal importé de Chine avec le système tétracordal conjoint autochtone.

Le *gagaku-shakuhachi* était fabriqué essentiellement pour produire une échelle heptacordale, le *ryo* chinois (mode de *fa*), dont les noms constitutifs sont *kyû, shô, kaku, hen-chi, chi, u, hen-kyû, kyû*.
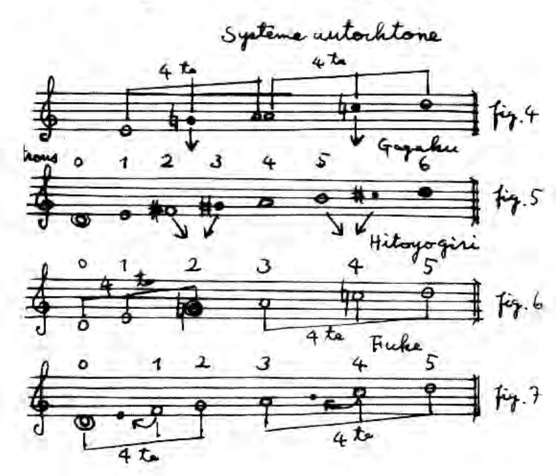
Sur une flûte, on pouvait transposer le mode de fa trois fois, en partant de la note produite : soit par la longueur du tuyau (cf. fig 1), soit par le troisième trou avec l'abaissement d'un demi-ton qui donne la note *kyû* (fig. 2), soit par le sixième trou latéral (fig. 3).

La notation ci-dessous montre les notes produites par l'ouverture progressive des trous de bas en haut. Et le sixième trou du *gagaku-shakuhachi* était situé de telle manière qu'il puisse produire la note octaviée de la longueur du tuyau.

Quant aux flèches, elles indiquent l'abaissement d'un demi-ton (*meri*) obtenu en modifiant l'angle de l'embouchure (cf. fig. 2).



Le passage du *gagaku-shakuhachi* au *hitoyogiri* qui eut lieu vers le 13e siècle, sous l'influence du système tétracordal conjoint de la musique autochtone japonaise, s'explique comme suit (fig. 4) : ce système tétracordal, constitué de deux ou trois tétracordes conjoints se divisant chacun en une seconde majeure et une tierce mineure en partant du haut, se confronte avec le système heptacordal chinois, provoquant l'abaissement des deux notes : do# et sol# en do♮ et sol♮ , modifiant ainsi le mode de *ryo* chinois (mode de fa) en mode de *ryo* japonais (mode de sol) comme l'indiquent les flèches dans les figures suivantes (fig. 6) :



Dans ces conditions, le *hitoyogiri* doit supprimer un trou en fusionnant les deuxième et troisième, d'une part, et d'autre part, les cinquième et sixième, comme le montrent les figures ci-dessus (cf. fig. 5 et 6).

Quant au *ten-puku* dont l'origine est discutée – origine coréenne, ou résultat d'une modification à partir du *hitoyogiri* –, il est certain qu'il s'est développé sous l'influence de ce dernier, car ils présentent tous les deux le même système tonal.

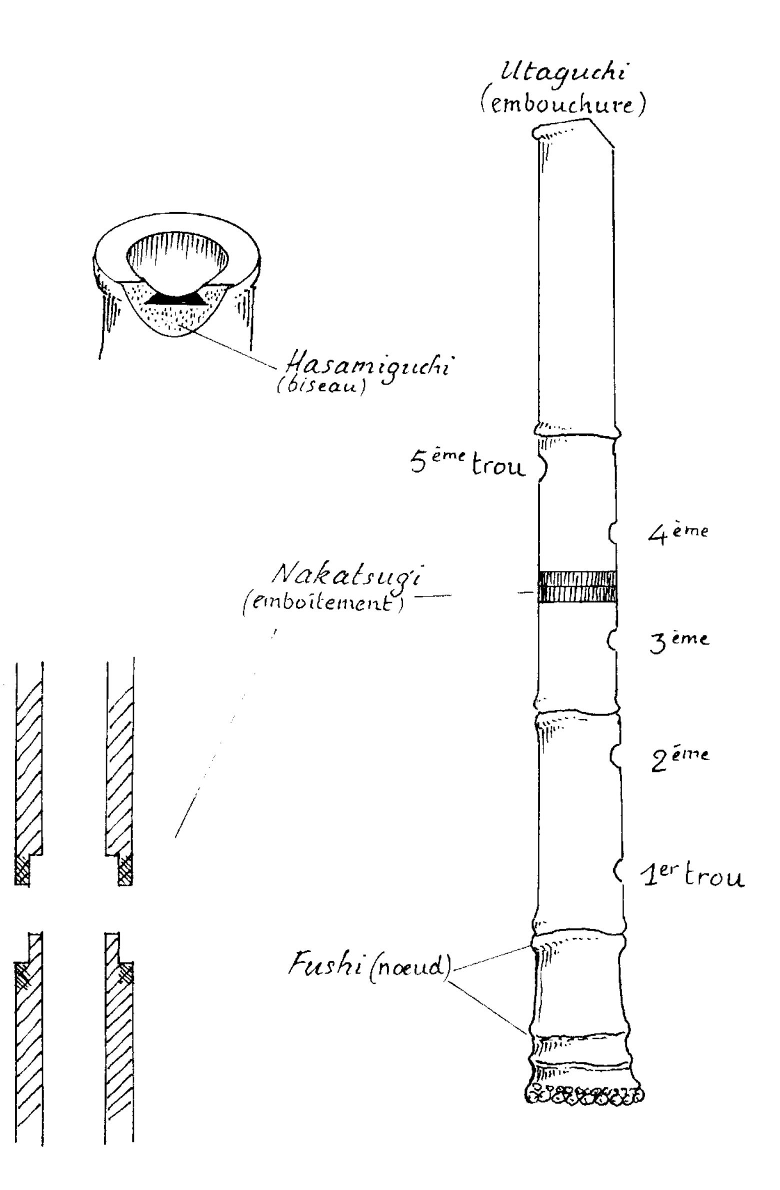
Par contre, le passage du *hitoyogiri* au *Fuke-shakuhachi* n'est pas facile à expliquer. Celui-ci apparut au 17e siècle, mais muni du système tonal de la musique shintô du 13e siècle. Ce qui révèle une tendance apparemment rétrograde de l'évolution musicale. Deux questions se posent alors : pourquoi le *Fuke-shakuhachi* n'a-t-il pas adopté le même système que le *hitoyogiri*, plus apte à jouer la musique de son temps ? Et pourquoi le *Fuke-shakuhachi* est-il allé jusqu'à choisir le système tonal dans l'ancien accord de *Wagon* du *Mikagura* (cf. p. 100, A. Tamba, 1995) ? Les moines-musiciens, *komusô*, ont-ils voulu par là se dissocier du *hitoyogiri* qui était répandu dans la musique citadine, et accentuer de cette façon la spécificité de la secte Fuke, en l'associant au shintoïsme ?

Reconnaissons toutefois que, sur le plan musical, les systèmes tonals des deux *shakuhachi* ne diffèrent pas fondamentalement. Tous les deux sont basés sur l'échelle de *ritsu* (mode de ré). Ce qui différencie le *Fuke-shakuhachi* du *hitoyogiri*, c'est la technique de *meri*, permettant d'obtenir le mi et le si à partir du fa et du do, par l'abaissement d'un demi-ton. Ce qui expliquerait l'agrandissement des trous latéraux du *Fuke-shakuhachi*. La figure 7 montre une série de notes obtenues par l'ouverture progressive des trous, de bas en haut.

FACTURE INSTRUMENTALE ET TECHNIQUE DE JEU.

Conformément à l'esthétique des arts traditionnels du Japon, le *shakuhachi* cherche à tirer parti des propriétés natu-

Shakuhachi



Utaguchi
(embouchure)
Hasamiguchi
(biseau)
5ème trou
4ème
Nakatsugi
(emboîtement)
3ème
2ème
1er trou
Fushi (nœud)

relles et des données psycho-physiologiques, en évitant consciemment le mécanisme des clefs au profit des sons fluctuants, glissés par-dessous, ou obtenus en frappant sur un trou latéral, bruits de souffle, etc. Un tuyau de bambou n'est ni conique, ni cylindrique parfaitement, à cause de l'irrégularité de l'épaisseur et de la densité de la mœlle, ainsi que de la distance des nœuds qui donne des timbres particuliers selon le segment et selon chaque instrument.

La fabrication du *shakuhachi* se déroule en sept phases, d'après la description du facteur Kôzô Kitahara (cf. K. Kitahara, 1986).

1) On choisit un bambou mâle, *madake*, de 11 cm environ de circonférence et de 2 cm de diamètre intérieur. On coupe le bambou en hiver, saison plus sèche et froide, pour éviter l'humidité et les méfaits des insectes. On garde la racine qui constitue la partie inférieure de l'instrument, et pour éviter une fissure verticale. A ce stade, on prévoit déjà la destination de l'instrument, s'il sera accordé en ré, en si, en la, etc, et l'emplacement des trous latéraux.

2) Après l'avoir déshuilé sur le feu, on laisse le bambou dehors pendant un mois, en le tournant régulièrement pour que toute sa surface reçoive la lumière. Puis on le conserve environ 3 ou 4 ans dans un local, à l'abri de la lumière et d'un changement brutal d'humidité et de température.

3) Après avoir redressé la forme du bambou (*tame-naoshi*) à l'aide d'un levier, on marque l'emplacement des trous latéraux en considérant le rapport entre les nœuds et les trous. A ce stade, on perce les nœuds à l'aide d'une drille. Si c'est nécessaire, on coupe le tuyau en deux et l'on insère un manchon (*nakatsugi*) pour rendre plus solide la jonction des deux parties.

4) Après avoir coupé le bambou à la longueur voulue, par exemple, 54,5 cm pour le *shakuhachi* en ré, on taille en biseau la partie extérieure de l'embouchure (*uta-guchi*) que l'on renforce avec un morceau de corne de buffle (*hasami-guchi*).

5) On perce les trous latéraux dont la forme, circulaire ou ovale, varie selon l'école : petits au début, on les agrandit

ensuite jusqu'à 1 cm environ de diamètre en ajustant la hauteur de la note.

6) Le travail le plus délicat dans la facture du *shakuhachi* est la préparation de la paroi intérieure du tuyau. Il s'agit de lui appliquer un mélange d'enduit et de laque pour la première couche en lui donnant une forme légèrement ondulée, puis une deuxième couche constituée seulement de laque.

7) On ajuste définitivement la hauteur des notes en corrigeant légèrement la position et l'angle des trous latéraux. Quant au timbre, il s'obtient en modifiant plus ou moins la paroi intérieure.

Pour transposer un instrument dans un autre registre, on augmente ou on raccourcit la longueur du tuyau, par exemple d'environ 3 cm, selon que l'on désire abaisser ou hausser cet accord d'un demi-ton. Les chiffres suivants indiquent les longueurs approximatives (sans tenir compte de la correction diamétrale et l'irrégularité du bambou) qui sont nécessaires pour apporter une correction empirique. Quant aux musiciens ils désignent leur instrument par sa longueur et non par la note fondamentale.

1 shaku 1 sun, 33,3 cm, instrument accordé en la 3.

1 shaku 3 sun, 39,4 cm, instrument accordé en sol 3.

1 shaku 6 sun, 48,5 cm, instrument accordé en mi 3.

1 shaku 8 sun, 54,5 cm, instrument accordé en ré 3, le plus courant.

2 shaku, 60,6 cm, instrument accordé en ut 3.

2 shaku 1 sun, 63,6 cm, instrument accordé en si 2.

2 shaku 7 sun, 81,8 cm, instrument accordé en sol 2, etc.

TECHNIQUE INSTRUMENTALE

La technique instrumentale du *shakuhachi* est aux antipodes de celle des instruments de la musique classique occidentale. Par sa facture fondée sur le système pentacordal (cf. fig.6, p. 53), les musiciens sont obligés de produire eux-mêmes des demi-tons tels que mi b, fa#, sol#, etc., soit en contrôlant l'angle de l'embouchure, soit en ouvrant à moitié

les trous latéraux. Cette technique ne facilite pas l'exécution de certaines musiques – dodécaphonique ou harmonique –, mais favorise les formes musicales qui s'appuient directement sur des données psycho-physiologiques, comme la musique traditionnelle japonaise. L'absence de mécanisme des clefs ne doit donc pas être compris comme témoignant d'un état primitif de l'évolution. L'esthétique du *shakuhachi*, ainsi que la musique japonaise en général, ne peut pleinement s'exprimer avec des instruments à clavier ou munis de clefs (cf. p. 18, A. Tamba 1995). Nous nous rendons compte ici combien la facture de l'instrument est étroitement liée à l'esthétique et à sa technique. Nous indiquons ici quelques unes des particularités de la technique du *shakuhachi*.

Meri (abaissement) : tirer doucement le menton vers l'intérieur pour abaisser progressivement le son d'une tierce mineure.

Kari (hausse) : relever doucement le menton vers l'extérieur pour hausser progressivement une note d'une seconde majeure environ.

Hankai (demi-ouverture) : maintenir ouverte la partie inférieure d'un trou, pour baisser d'un demi-ton.

Kazashi (assombrir) : du doigt, recouvrir un trou sur un millimètre, sans l'obstruer complètement.

Nayashi (courber) : mouvements conjugués de *meri* et *kari*, pour nuancer avec un son glissé.

Furi (secouement) : vibrato large produit par des mouvements montants et descendants du menton, plus ou moins rapides.

Tamane (flatterzunge) : roulement de la langue au moment du débit d'air.

Muraiki (souffle irrégulier) : le débit d'air très fort est dirigé vers le bord de la partie biseautée, et non vers l'intérieur du tuyau.

Uchi ou *hazumi* (frappe) : sorte d'appoggiature produite par l'ouverture et la fermeture rapide, tout en frappant, d'un trou latéral au moment du débit d'air.

Yuri (ondulation) : sorte de trille plus ou mois rapide, produite par la fermeture et l'ouverture d'un trou latéral.
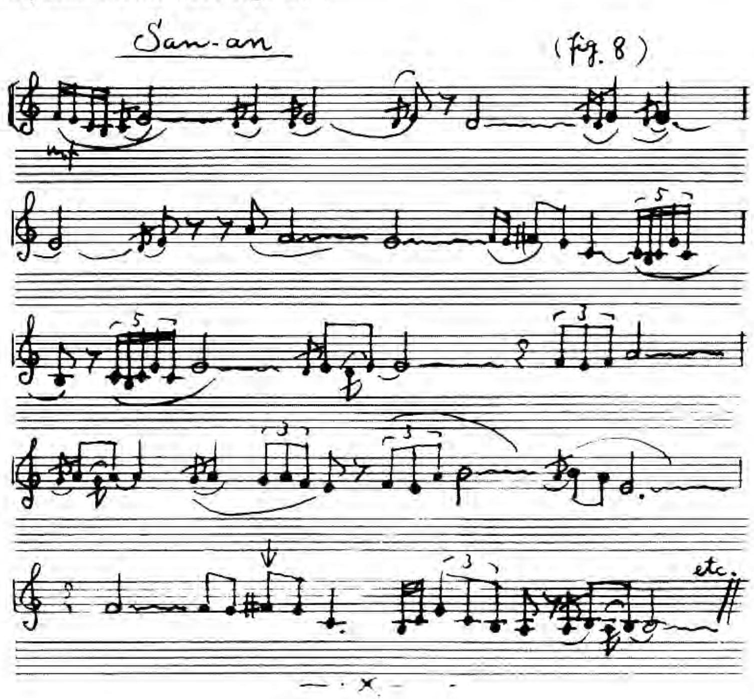
Koro koro (trémolo) : sorte de trémolo de seconde mineure qui se situe entre une septième mineure et une neuvième mineure au-dessus de la note fondamentale.

Kara kara (trémolo) : trémolo comme *koro koro*, mais sonnant une sixte majeure plus haut que ce dernier.
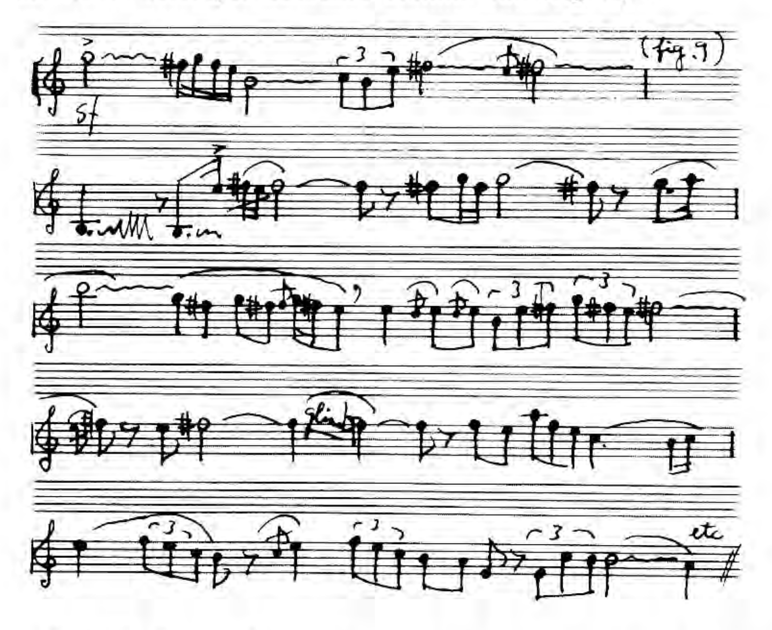
Atari (heurter) : appoggiatures obtenues en secouant la tête.

La structure mélodique et rythmique

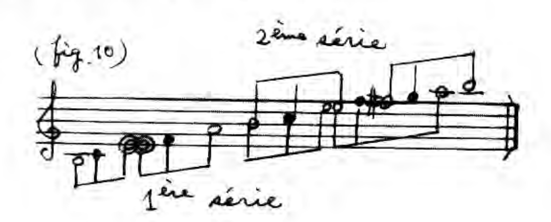
Ces deux extraits de *San an* (cf. CD. Ocora. C560114) nous révèlent la structure pentacordale appelée *miyako-bushi* ou mode *in*, constituée de deux tétracordes disjoints, chacun se divisant en une seconde mineure et une tierce majeure en partant du bas. Le premier extrait montre que la pièce est basée sur le *mi* (2ème trou du *shakuhachi*), note fondamentale de la première série du système pentacordal, *miyako-bushi* (cf. fig. 8) :



Le deuxième extrait est la transposition du système *miyako-bushi* une quinte plus haut, pour constituer la deuxième série pentacordale comme suit (fig. 9) :



A partir de ces deux extraits, nous pouvons construire un système qui montre la structure de *San an*, composée de deux séries tétracordales (cf. fig. 10) :



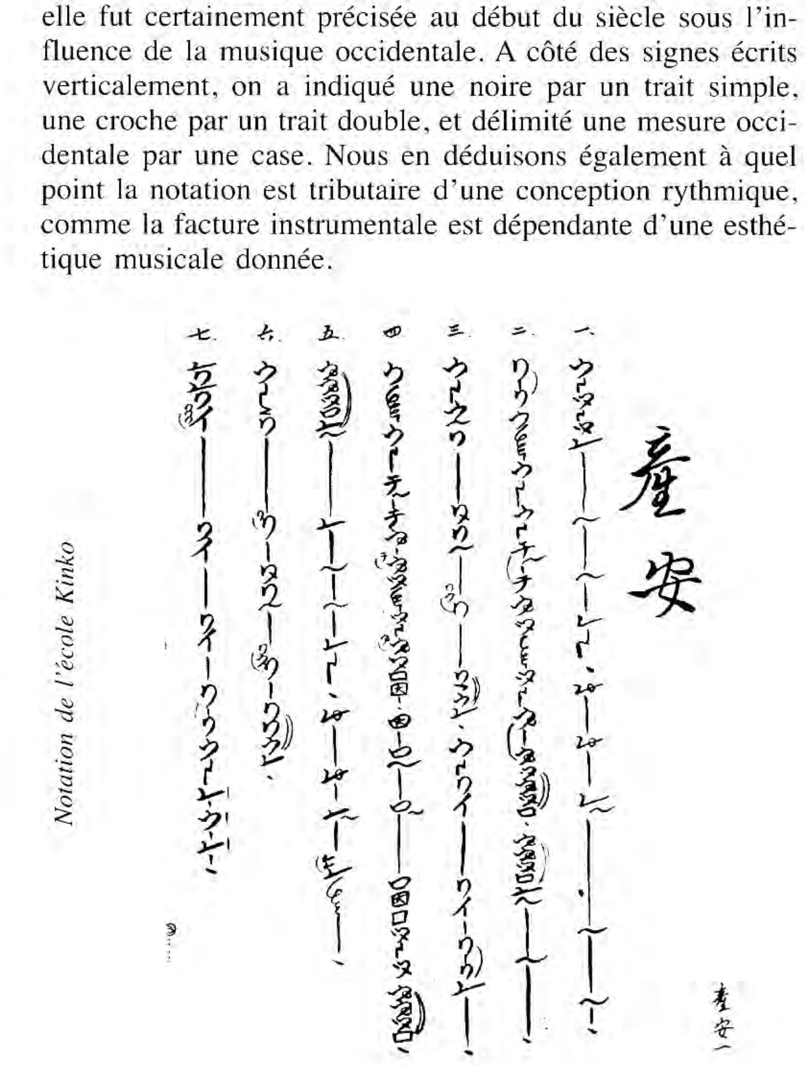
En ce qui concerne le rythme dans la musique de *shakuhachi*, nous distinguons deux sortes de conception : le rythme indéterminé et le rythme déterminé par l'unité temporelle. La musique de *shakuhachi* est caractérisée

essentiellement par un rythme élastique, libre, non mesuré, surtout dans les pièces de solo, *honkyoku* (pièces fondamentales). Cependant, le rythme non mesuré ne doit pas être assimilé à l'improvisation. Le rythme libre est enseigné par le maître au disciple sous la forme de solmisation, chant onomatopéique, dont le rythme coïncide avec celui de la pièce. Il faut donc comprendre le rythme non mesuré comme un rythme déterminé mais qui intègre l'indéterminisme en tolèrant une certaine marge de fluctuation temporelle. Quant au rythme déterminé, hérité du *gagaku* du 8e siècle, il se caractérise par un rythme binaire, surtout quand le *shakuhachi* se mêle à l'ensemble de *sankyoku*, avec le *koto* (cithare à 13 cordes) et le *shamisen* (luth à 3 cordes). Dans ce cas, on adopte un rythme à quatre temps pour accompagner un chant ou une danse (cf. p. 297, A. Tamba, 1988).

Notations

Ces deux conceptions rythmiques que nous venons de décrire engendrent deux notations différentes dans la musique de *shakuhachi*. La notation s'inscrit sur l'alignement vertical des syllabes qui indiquent la position des doigtés et non les notes absolues. Comme nous l'avons montré dans la figure 6, lorsqu'on ouvre progressivement les trous de bas en haut d'un instrument accordé en ré, on obtient ré, fa, sol, la, do, ré. Dans la musique de *shakuhachi*, on remplace ces notes absolues par les syllabes : *ro, tsu, re, chi, ri, hi*, et l'on indique les doigtés composés par *ta, u, i*. D'autre part, on complète cette notation par d'autres signes pour indiquer les registres et les techniques. Ces signes concernant la position des doigtés sont communs pour tous les instruments transpositeurs, ce qui facilite la transposition d'une pièce d'un ton à un autre ton. Mais il faut connaître les notes absolues que l'on a transposées pour composer ou pour pouvoir jouer avec d'autres instruments. Ces deux conceptions rythmiques, indéterminée et déterminée, adoptent chacune leur propre notation. La figure 11 reproduit la

notation de *San an* que l'on lit de haut en bas et de droite à gauche, mais les indications d'ordre rythmique et temporel en sont absentes. Le trait vertical indique une note prolongée qui n'est pas mesurée par l'unité temporelle mais par la durée du souffle de l'exécutant. Quant à la notation de *Rokudan* (six sections), de l'école Tozan (cf. fig. 12, p. 63), elle fut certainement précisée au début du siècle sous l'influence de la musique occidentale. A côté des signes écrits verticalement, on a indiqué une noire par un trait simple, une croche par un trait double, et délimité une mesure occidentale par une case. Nous en déduisons également à quel point la notation est tributaire d'une conception rythmique, comme la facture instrumentale est dépendante d'une esthétique musicale donnée.



Notation de l'école Kinko

六段調（八橋検校作曲）

三絃 一二三 本調子　箏 一二三 平調子

Fig. 12 Notation de Rokudan : école Tozan.

CHAPITRE III

LA MUSIQUE DE *KOTO*

Au Japon, durant la période classique, le terme de *koto* est l'appellation générale pour désigner tous les instruments à cordes tels que *kin no koto, sô no koto, biwa no koto, yamato-koto,* etc.

Par ailleurs, le *yamato-k(g)oto*, ou *wagon*, cithare autochtone à 4 ou 5 cordes (actuellement à 6 cordes) existait déjà à l'époque préhistorique comme en témoignent les *haniwa*, figurines funéraires en terre cuite (cf. p. 10, A. Tamba, 1995). Nous savons également que dans la société préhistorique, cet instrument avait, d'une part la fonction sacrée de divination à travers le *koto*, et la fonction profane d'accompagnement de chants et de danses au moment des fêtes. D'autre part, il avait une valeur symbolique : il était légué au chef de clan, ainsi que nous l'apprend la mythologie japonaise. Le *yamato-koto* – sans doute avait-il un rapport direct par sa facture avec le *komungo* coréen, cithare à 6 cordes également –, aurait perdu sa fonction profane au moment où le *sô-no-koto* (*zheng*) était introduit de Chine au Japon vers le 7e siècle comme instrument du *gagaku*. Ainsi, le *yamato-koto* utilisé uniquement pour le culte shintô, avec le *hichiriki*, hautbois ajouté vers le 9e siècle au moment de la réforme, et le *yamato bue,* flûte autochtone à 6 trous, accentuait encore davantage son caractère sacré qui persista jusqu'à nos jours.

Quant au *sô (zheng),* il s'était développé en Chine vers le 3e siècle av. J.C., à partir du *chiku* (*zhù*), cithare munie de chevalets mobiles situés sur le dos de la caisse en bambou

taillée en demi-cercle et dont les cinq cordes étaient frappées avec un bâton. Mais pour jouer du *sô*, de la même famille d'instrument que le *chiku*, c'était les doigts que l'on utilisait. Vers le 3e siècle av. J.C., sous l'influence du *kin* (*qin*), cithare à 7 cordes, sans chevalet, et du *hitsu* (*sé*), cithare dont les 25 cordes accordées chromatiquement étaient tendues sur des chevalets, connus des Chinois depuis une dizaine de siècles av. J.C., comme nous le révèlent les poèmes du *Shikyô* (*Shi jing*), les caisses de résonance du *sô* et du *chiku* furent modifiées et devinrent rectangulaires. Cependant, la forme légèrement bombée du dos en bambou de la table d'harmonie demeurait, mais le nombre des cordes passa de sept à douze vers 1er siècle de notre ère. Cette augmentation des cordes n'était pas sans rapport avec l'instrument expérimental, *jun* (*zhuô*), fabriqué par Kyô bô (Jing Fang) pour calculer la longueur exacte des cordes correspondant aux douze notes de l'échelle musicale. On peut supposer que le *sô* à treize cordes existait déjà vers le 6e siècle, avant d'être intégré dans la musique profane de la dynastie des Tang au début du 7e siècle, puis introduit au Japon au 8e siècle avec les autres instruments du *gagaku*. Et c'est précisément le *sô* du *gagaku* qui fut à l'origine de la musique du *koto* comme le *chikushi k(g)oto*, *koto* des moines bouddhistes au 16e, et le *zokusô*, *koto* citadin du 17e siècle, en passant par *Etenraku imayô*, chants accompagnés du *koto* de la classe aristocratique de la période classique.

HISTOIRE

L'histoire de la musique du *koto* au Japon commence donc avec le *sô no koto* ou *gakusô*, importé comme instrument du *gagaku*. Or, nous savons qu'il existait déjà un certain nombre de pièces de solo pour le *sô* : le *Dit du Genji* ou le *Dit des Heike* relatent des scènes nous montrant en effet que les nobles jouaient couramment du *koto* et du *biwa*. Malheureusement, nous ne possédons ni partition musicale, ni descriptions détaillées pour reconstituer les pièces de solo

pour *koto* de cette époque, seulement quelques titres de pièces pour *biwa* tels que *«Ryûsen»*, *«Takuboku»* qui nous ont été transmis. Nous savons également qu'au 12e siècle, il était de tradition chez les nobles de chanter les poèmes avec la partie de *koto* extraite d'une pièce de *gagaku,* comme Hisao Tanabe l'a démontré, en comparant trois partitions de *koto* : la partition de *koto* d'*«Etenraku»*, *gagaku* du 8e siècle, celle de *chikushi koto* de *«Fuki»* du 16e siècle et celle de *zokusô* de *«Fuki»* du 17e siècle. On découvre alors qu'elles sont identiques (cf. p. 255, H.Tanabe, 1954). Ainsi, H. Tanabe nous prouve la continuité du *gakusô* du 12e siècle au *chikushi koto* du 16e siècle et au *zokusô* du 17e siècle. Or, cette manière de chanter, appelée *Etenraku imayô,* sur la partie de *koto* du *gagaku* du même nom ne constitue pas un exemple unique, car deux formes vocales, *saïbara* (avec poèmes en japonais) et *rôei* (avec poèmes en chinois) utilisaient aussi les mélodies, bien connues des nobles, de la partie instrumentale pour vent du *gagaku* ou *bugaku*, pour chanter les poèmes entre eux : (cf. p, 224, A. Tamba, 1988).

Mais sur ces trois partitions identiques de *koto*, la notation des doigtés instrumentaux n'indiquait pas les notes absolues, et, par conséquent, ne donnait pas la même musique à chaque changement d'accord du *koto*, comme ce fut le cas pour les trois périodes citées ci-dessus. Ce qui a masqué longtemps la continuité de la tradition du *gakusô* du 8e au *zokusô* du 17e siècle en passant par le *chikushi koto*. D'autre part, ce fait historique nous révèle l'origine du *koto-uta* (chant accompagné du *koto*) du 16e siècle, le *chikushi koto*, et celle du *koto* citadin, le *zokusô* du 17e siècle.

Nous ne reviendrons pas sur les problèmes musicaux posés par le *sô no koto* du *gagaku :* les accords instrumentaux, les cellules mélodiques du *kangen,* etc., car nous en avons déjà parlé (cf. p. 91-94, A. Tamba, 1995).

Chikushi k(g)oto

Comme nous venons de le signaler ci-dessus, la tradition du *koto-uta*, chant accompagné du *koto*, était entretenue par



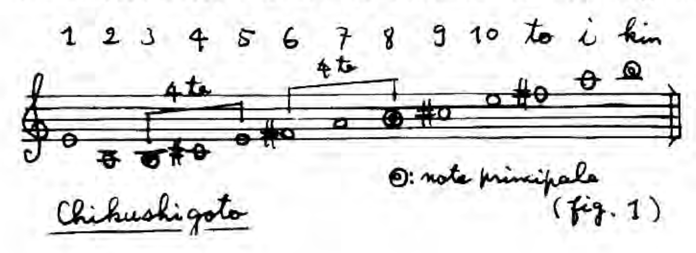
Enseignement de chikushigoto au 17e siècle.

les nobles. D'après l'hypothèse avancée par H. Tanabe, ce furent les membres survivants du clan des Heike après la défaite de 1185, musiciens et dames de la Cour réfugiés au nord du Kyûshû, qui durent transmettre la tradition de l'*Etenraku imayô* de la capitale à la classe noble et aux moines bouddhistes de la région du Kyûshû. Au 16e siècle, c'est Kenjun (1534-1623), moine bouddhiste du temple Zendôji à Kurume, au nord du Kyûshû, qui recueillit les *koto-uta* transmis dans la région, comme *«Rôei», «Otome no kyoku», «Chôga», «Kigan no kyoku»* , etc., et ajouta dix suites vocales, *kumi-uta* , composées ou fixées par lui-même, comme *«Fuki», «Shun pû»* (Le vent printanier), *«Umegae»* (Les branches de prunier), *«Rankyoku»* (La pièce irrégulière), *«Shiki»* (Les quatre saisons), *«Shûzan»* (Les montagnes en automne), etc. Il ajouta également des pièces vocales chinoises avec *kin* (*koto* à 7 cordes), telles que *«Yôkan no kyoku», «Shûfû no ji»,* et des pièces instrumentales constituées de sections, *dan-mono,* comme *«Rokudan», «Midare»,* etc., transmises par Zhéng Jia-Ding, musicien chinois qui vivait alors à Kyûshû. Pour constituer le répertoire de l'école Chikushi, il dut transposer ces pièces sur le *koto* à 13 cordes en fixant la technique instrumentale, pour fonder la base de la musique du *koto* citadin, le *zokusô,* que nous entendons encore aujourd'hui.

Après Kenjun, la tradition du *chikushi koto* se perpétua jusqu'au début du 20e siècle par l'intermédiaire des moines bouddhistes Genjô, Tokuô, etc., et surtout par Murashima Masakata (1701-43), confucianiste, qui modifia la technique instrumentale du *koto.* A la fin du 19e, cette tradition fut peu à peu absorbée par les autres écoles de *zokusô*, avant de disparaître définitivement au début du 20e siècle.

Pour accorder son instrument, le joueur de *chikushi koto* utilisait le mode *suichô*, mode de *ryo* japonais (mode de *sol*), transposé sur *mi*, dérivé du *gagaku*. Une certaine partition de *chikushi koto*, le *«chikushigaku eishôfu»*, nous révèle l'existence d'un autre accord correspondant au mode

hémitonique, *miyako-bushi*, ou mode *in*; mais il s'agirait plutôt d'une interpolation tardive, due à l'influence du *zokusô* du 17e siècle. Voici l'accord du *chikushi koto* (cf. fig. 1).



Zokusô, koto citadin

On présente souvent Yatsuhashi Kengyô (1614-1685) comme le fondateur de l'école Yatsuhashi du *koto* citadin. Cependant, nous avons vu plus haut que le répertoire de l'école Yatsuhashi était dérivé du *chikushi koto*. On peut alors se demander comment le répertoire du *chikushi koto* a pu être transmis du nord du Kyûshû à Edo, par des voyants bouddhisto-confucianistes à des aveugles ? A cette époque, l'école Chikushi associait étroitement la musique du *koto* à des préoccupations éthiques et aux cérémonies confucèennes, exigeant des officiants une santé physique et morale irréprochable. C'est pourquoi les aveugles, considérés comme des infirmes, des maudits, des malpropres, étaient exclus de la transmission musicale. Dépourvus d'indice historique suffisant qui pourrait élucider cette transmission peu habituelle, nous nous contenterons de répéter à la suite de tous les historiens, sur la foi du *Kinkyku-shô* publié en 1694, que ce serait le moine Hôsui, un des disciples de Kenjun, installé comme luthier à Edo – nous ne savons ni comment ni pourquoi –, qui aurait transmis à Yatsuhashi, un aveugle, entre 1630 et 1636, le répertoire du *koto* de l'école Chikushi. Yatsuhashi aurait alors fondé sa propre école quand il fut promu *kengyô*, c'est-à-dire intendant à Kyôto, en 1639. Sa réforme consistera à transformer la musique cérémoniale en véritable musique artistique, en modernisant les techniques

instrumentale et vocale, en introduisant le chromatisme moderne, en complétant les lacunes du répertoire transmis par Hôsui et en accélérant le tempo.

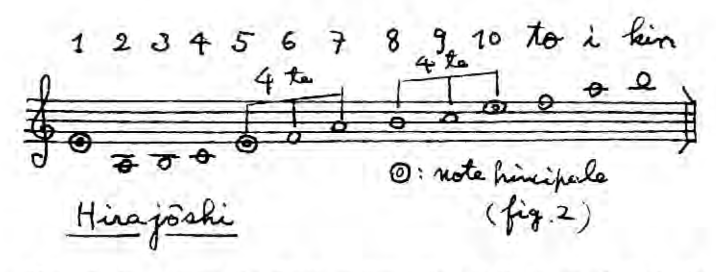
Yatsuhashi, qui était au départ joueur de *shamisen*, fonda à Kyôto une école de *shamisen* et une école de *koto*, imposant les quatre mesures suivantes :

1) Fixation de 13 *kumi-uta*, suites vocales accompagnées du *koto*, à partir du répertoire du *chikushi koto*, en abrégeant, complétant et modifiant les textes poétiques. Il classa ces *kumi-uta* en deux catégories : sept pièces officielles, *omote-gumi*, comme *«Fuki»*, *«Umegae»*, *«Haku setsu»*, *«Yukino ashita»*, etc., et six pièces moins officielles, *ura-gumi*, comme *«Usuginu»*, *«Kiri tsubo»*, *«Suma»*, etc.

Une suite vocale contient cinq ou six poèmes avec des rythmes de 7 et 5 syllabes ; en général, chaque poème est chanté sur 128 battements, regroupés en 64 mesures à deux temps, avec une cadence homogène finale qui termine le poème.

2) Fixation de pièces instrumentales. Les *dan-mono* sont constituées de *dan*, sections dont chacune comporte 104 battements, regroupés en 52 mesures à deux temps. S'il s'agit de *«Roku-dan»*, six sections, la pièce est composée de six fois 104 battements avec une courte phrase introductive pour la première *dan*. Cependant, sachant que les pièces instrumentales, *dan-mono*, existaient déjà dans le répertoire du *chikushi koto*, le rôle que Yatsuhashi aurait excercé sur le *dan-mono* est donc difficile à déterminer avec certitude. Nous nous contenterons donc de reconnaître que Yatsuhashi améliora et fixa la technique instrumentale, comme *oshide* (appui), *hikide* (tiré), *yuri* (ondulation), *kororin* (une note avec double appoggiature), etc.

3) Modification de l'accord. Yatsuhashi fixa l'accord *hirajôshi* (mode hémitonique : *miyako-bushi* ou *in*) en abaissant les 4e et 6e cordes du *chikushi koto*. La cinquième note (*mi*) de l'accord devient donc la note principale, comme on le voit ci-dessous (fig.2) :



Cet abaissement de deux notes (fa# à fa♮ et do# à do♮) n'est que l'aboutissement de l'évolution musicale au Japon qui s'était manifestée depuis le 9e siècle : la descente de la note intérieure d'une quarte que nous avions déjà signalée (cf. p. 65, A. Tamba, 1995). Yatsuhashi a également fixé un autre accord, *kumoi-jôshi*, en faisant partir la note principale sur *La*.

4) Yatsuhachi améliora également la partie de *koto* des *kumi-uta*, suite de chants transmise par le moine Hôsui, en fractionnant davantage le temps par des broderies et des *appoggiatures*, et en accélérant le *tempo* pour s'adapter au goût citadin de Kyôto du 17e siècle.

Le répertoire du *kumi-uta* revu par Yatsuhashi fut transmis par l'intermédiaire de deux *kengyô* : Kitajima (?-1690), et Ikuta (1656-1715), son disciple. Ce dernier rénova considérablement la musique de *koto* qui stagnait à la fin du 17e siècle, en y introduisant le *kumi-uta* du *shamisen* qui commençait à s'affirmer comme genre vocal artistique. Cette actualisation inaugurée par Ikuta Kengyô provoqua l'apparition d'un nouveau mode d'accompagnement du chant par un *shamisen* et un *koto*. Jusqu'alors, dans le *jiuta*, on chantait en s'accompagnant d'un seul ou de deux *shamisen*. Quant à Yasumura Kengyô (?-1779), réagissant certainement contre cette nouvelle voie ouverte par son maître, il lança le mouvement néo-classique en composant dans le style traditionnel du *kumi-uta* du *koto* et laissa des pièces représentatives du 18e siècle comme «*Hien no kyoku*».

Ce nouveau courant amorcé par Ikuta à la fin du 17e siècle, se propagea au siècle suivant sous l'impulsion de Yaezaki

Kengyô (1766-1848) de Kyôto, un excellent joueur de *koto* qui ajouta des pièces de *tegoto-mono* pour *shamisen*, composées par plusieurs *kengyô* comme Matsuura (?-1822) (*«Sueno chigiri» «Shikino nagame»*), Kikuoka (1791-1847) (*«Sasano tsuyu»*), Minezaki (fin du18e) (*«Zangetsu», «Yuki»*) et Ishikawa kôtô (18e siècle) (*«Yaegoromo», «Tôru»*). Ces musiciens de *jiuta* ont laissé des pièces vocales avec des parties importantes de *shamisen*, auxquelles Yaezaki ajouta une partie concertante de *koto*. Grâce à cette partie ajoutée, les pièces vocales du *jiuta* se renouvelèrent et, au milieu du 18e siècle, elles s'adjoignirent un troisième instrument, le *kokyû*, luth à 3 ou 4 cordes avec archet. Ce dernier sera remplacé au siècle suivant par le *shakuhachi* pour former un trio, le *san-kyoku*. Ainsi, Yaezaki Kengyô effaça pratiquement le cloisonnement qui séparait la musique du *shamisen* de celle du *koto*.

Au début du 19e siècle, Mitsuzaki Kengyô (?-1853) entreprit une rénovation destinée à revaloriser la partie de *koto* qui était restée subordonnée au *shamisen* au siècle précédent. Il composa ainsi *«Godan kinuta»* (Chant de foulage d'étoffe à 5 sections), avec deux *koto*, *«Akikazeno kyoku»* (Vent d'automne), *kumi-uta* de *koto*, en 1837, avec une introduction instrumentale constituée de six sections pour pouvoir la superposer au *«Rokudan»*, pièce de *koto* du 17e siècle formée également de six sections. Il laissa bien d'autres pièces comme *«Sakuragawa»*, *«Nana komachi»*, influencées par le néo-classicisme. Un autre mérite de Mitsuzaki est d'avoir publié, en 1824, des partitions de musique pour *shamisen*, groupées en trois volumes, *Taishin-shô*. Comme les partitions du 17e siècle, elles indiquent les doigtés instrumentaux, mais en précisant, cette fois, les douze notes absolues du *gagaku*. Quant au rythme, il est figuré par un petit cercle pour désigner le 1er temps et par un petit carré pour le 2ème temps, avec différentes indications techniques comme *sukui* (son produit par un mouvement montant du plectre), *suriage* (portamento ascendant), *surisage* (portamento descendant), etc.

Un peu plus tard, à Nagoya, Yoshizawa Kengyô (1808-1872) continua de développer cette tendance au néo-classicisme de la musique de *koto*, en approfondissant le *gagaku* et le patrimoine poétique, comme la collection de *Kokin* datant de 905 dans laquelle il puisa des poèmes, laissant une série de quatre pièces de *tegoto-mono*, appelée *kokin-gumi*. Et bien d'autres pièces représentatives du néo-classicisme du 19e siècle, comme *«Tsuyuno sode»* (Des gouttes de rosées sur la manche), *«Chidori»* (Les pluviers), apparaissent souvent dans les programmes des concerts.

Par ailleurs, à la fin du 18e siècle, une école de *koto* est fondée à Edo par Yamada Kengyô (1757-1817) qui introduisit le chant narratif, *jôruri*, au sein de la musique de *koto*, pour créer un nouveau style, le chant narratif mélismatique. Il apporta également certaines modifications à la facture instrumentale, comme, par exemple, le remplacement des onglets rectangulaires de l'école de Ikuta par des onglets elliptiques pour pouvoir jouer sur des cordes plus fortement tendues que celles d'Ikuta, et pour obtenir des sons plus clairs et plus percutants. Il laissa des pièces remarquables telles que *«Kogô»*, *«Yuya»*, *«Aoï no ué»*, tirées de textes du *nô*, qui resteront dans le répertoire de la musique de *koto*. L'école Yamada se propagea autour d'Edo, grâce aux efforts de disciples comme Shôrei Yamato, Chika Yamaki, Shôin Yamase et Shôsei Nakanoshima. Mais au début du 20e siècle, la distinction entre les deux écoles, Ikuta et Yamada, s'estompa peu à peu au profit des formes nouvelles de la musique de *koto*. Celles-ci se développèrent en deux courants distincts : le premier à Osaka et à Kyôto, dans le sillage traditionnel de la rénovation entamée par Mitsuzaki kengyô, et le second sous l'influence de la musique occidentale, au Conservatoire de Tôkyô. L'abolition du privilège des musiciens aveugles en 1871 et la greffe de la musique occidentale encouragée par le nouveau gouvernement de Meiji incitent les musiciens aveugles d'Osaka à créer un syndicat pour défendre leur spécificité musicale et leur vie quotidienne. Ces derniers laissèrent ainsi des pièces de *koto* qui marquent

leur époque mouvementée de la fin du 19e siècle, comme *«Automne de Saga»* de Kikusue Kôtô (1852-1892), *«Mikuni no homare»* (L'honneur national) de Kikutaka Kengyô (1838-1888) dans laquelle il utilisa deux *koto* accordés différemment, faisant entendre une sorte de polymodalité en 1878, ou encore, *«Les trois paysages japonais», «Le pin, le bambou et le prunier»* de Yoichi Kikuzaka (1846-1904). Ces pièces ont apporté à la fois des nouveaux modes d'exécution comme les *pizzicati* de la main gauche se mêlant au jeu de la main droite munie d'onglets, des accords de deux ou trois notes simultanées, et un nouvel accord du *koto* en retirant un demi-ton de son mode hémitonique, *miyako-bushi,* qui était caractéristique du 17e siècle. Cependant toutes ces modifications ne furent que des passages entre la tradition et de nouvelles formes musicales.

A Tôkyô, une nouvelle tendance allait se manifester, comprenant deux périodes. La première part du début de Meiji pour aboutir à la défaite du Japon à la deuxième guerre mondiale, en 1945, et la seconde s'étend des années 1950 jusqu'à nos jours durant laquelle les musiciens qui avaient adopté le style occidental reviennent à la tradition.

Première période : elle marque les débuts du syncrétisme de la musique traditionnelle et de la musique occidentale lancé par Shûji Izawa (1851-1917), le premier directeur du Conservatoire de Tôkyô, créé en 1872. Comme nous allons consacrer un chapitre à l'introduction de la musique occidentale dans l'enseignement primaire et secondaire, nous n'indiquons ici que des musiciens tels que Michio Miyagi (1894-1956), joueur de *koto* de l'école Ikuta et l'un des grands partisans du nouveau mouvement avec Kinichi Nakanoshima (1904-1984), excellent joueur de *shamisen* de l'école Yamada, ainsi que des musiciens de *shakuhachi* comme Tozan Nakao (1876-1956), Seifû Yoshida (1891-1950) qui participèrent à la création d'une nouvelle forme de musique japonaise, *shin nihon ongaku*, au début du 20e siècle. Dès les années 1920, la confrontation entre les musiques traditionnelle et occidentale provoque l'apparition

de formes musicales et d'instruments nouveaux. Citons, par exemple la création de concertos : pour *koto* et orchestre occidental, de M. Miyagi en 1928, ou pour *shamisen* et orchestre, de K. Nakanoshima en 1936. En ce qui concerne les innovations en facture instrumentale, M. Miyagi fabrique, en 1921, un *koto* de 17 cordes et, en 1929, un *koto* de 80 cordes, l'équivalent en étendue d'un piano à queue. De son côté, Sakichi Kineya 4e (1884-1945) met au point un grand *shamisen*, qui est au *shamisen* traditionnel ce qu'est un violoncelle par rapport au violon. Dans les années 1920 apparaissent également des *shakuhachi* munis de clefs comme les instruments à vent occidentaux, et dans les années 30, des *shakuhachi* ayant 7 ou 9 trous latéraux au lieu des 5 traditionnels pour obtenir une plus grande précision des notes. En 1931, Kazuharu Ishida invente un *shamisen* électrique. Ces tentatives visent à amplifier et à élargir la tessiture des instruments traditionnels pour pouvoir les utiliser comme les instruments d'un orchestre occidental.

On voit quel élan la musique occidentale a donné à la musique japonaise traditionnelle, en ce début de siècle, la libérant du système pentacordal et hétérophonique dans lequel elle était restée longtemps enfermée. Cependant, les musiciens japonais de style occidental étaient encore trop préoccupés d'assimiler ou d'acquérir une technique nouvelle pour être capables de réviser dans une optique renouvelée la musique traditionnelle du Japon. Il faudra attendre la fin de la deuxième guerre mondiale pour que les musiciens japonais de style occidental arrivent à se détacher suffisamment des modèles occidentaux et puissent utiliser la technique occidentale de manière originale, tout en ayant pleine conscience de la spécificité de leur propre musique. C'est donc par une distanciation et un retour à la tradition musicale de leur pays que les compositeurs japonais de style occidental vont se montrer véritablement créateurs.

Deuxième période : une différence fondamentale sépare les compositeurs de style occidental qui appartenaient à l'avant-guerre de ceux de l'après-guerre. Ceux de la pre-

mière période avaient pour base la musique japonaise traditionnelle, à laquelle ils ajoutèrent la coloration de la musique occidentale. C'est l'inverse qui se produit dans le cas des seconds : ayant acquis la technique musicale contemporaine de l'Occident, ils gardent celle-ci pour base et lui apportent la spécificité et l'esprit de la musique traditionnelle japonaise. Cette caractéristique rapproche des compositeurs contemporains aussi différents que Matsudaira et M. Ishii (avec le *gagaku*), Mayuzumi (avec le *shômyô*), Takemitsu (avec le *biwa*), T. Noda, A. Miyoshi, A. Tamba (avec le *shakuhachi*, le *shamisen* et le *koto*), et bien d'autres compositeurs qui se retournent vers la musique traditionnelle du Japon, après avoir maîtrisé l'écriture musicale de l'Occident. Un tel retour est d'ailleurs encouragé par une tendance vers la musique indéterminée qui s'affirme, d'une manière générale, dans la musique occidentale contemporaine. Par ailleurs, la musique électro-acoustique développe une nouvelle conception musicale reposant davantage sur des données psycho-physiologiques que sur le système de composition intellectuel issu du dodécaphonisme sériel. Là encore, les formes musicales traditionnelles japonaises telles que le *nô*, le *shakuhachi*, le *jôruri*, etc., qui sont apparues depuis le 14e siècle, et qui avaient abandonné le système déterminé du *gagaku* du 8e siècle (hauteur fixe des notes, rythme mesuré et système harmonique), sont riches de suggestions pour les compositeurs de notre époque.

Genres musicaux

Malgré la diversité des formes engendrées depuis le 16e siècle, on peut classer la musique du *koto* en cinq catégories, selon les critères de forme, et les époques : *Kumi-uta*, *dan-mono*, *tegoto-mono*, les pièces néo-classiques et contemporaines.

Kumi-uta, suite vocale accompagnée du *koto*

Un nombre variable de poèmes japonais – six ordinairement – sont chantés par le musicien qui s'accompagne du

koto, intercalant par-ci par-là, une courte partie instrumentale, *aïnote,* qui lui permet ainsi de respirer. En général, un poème couvre 128 battements, soit 64 mesures à deux temps, avec les interpolations d'*aïnote*.

«Fuki», «Shiki no kyoku», «Umegae» de Yatsuhashi kengyô, *«Akashi», «Utsu semi»,* de Kitajima Kengyô, *«Hien no kyoku»* de Yasumura Kengyô, etc., sont des pièces représentatives du *kumi-uta* du *koto*.

Tegoto-mono, chants avec parties instrumentales

Aux 18e et 19e siècle, la partie instrumentale du *kumi-uta* qui était, au début, une courte phrase, *aïnote*, se développe au fur et à mesure pour devenir une partie aussi importante que celle de la voix, exprimant, ainsi, par les instruments, le contenu poétique du texte. *«Yaegoromo»* et *«Aoyagi»* de Ishikawa-Yaezaki Kengyô, *«Shiki no nagame», «Sueno chigiri»* de Matsuura-Yaezaki Kengyô sont des bons exemples de *tegoto-mono*, et figurent souvent dans les programmes des concerts de *koto*.

Les pièces du néo-classicisme

Au 19e siècle, sous l'influence du nationalisme, une tendance au néo-classicisme se fait jour dans la musique de *koto*. Des pièces comme *«Akikaze no kyoku»* (Le vent d'automne), *«Godan kinuta»* (Le chant de foulage à 5 sections) de Mitsuzaki Kengyô (?-1953), *«Chidori no kyoku»* (Les pluviers) et une série de quatre suites vocales, *«Kokin-gumi»* de Yoshizawa Kengyô (1808-72), de Nagoya, sont des œuvres représentatives dans lesquelles le néo-classicisme se manifeste clairement. Signalons, cependant, que ce courant néo-classique n'était pas qu'un simple retour au classique, mais une synthèse du classique et de la modernité. En effet, en même temps qu'une amélioration de la technique instrumentale, ils apportèrent une nouvelle écriture comme dans *«Akikaze no kyoku»* de Mitsuzaki Kengyô, dont l'introduction fut conçue en six sections de telle manière qu'elle puisse être superposée au *«Rokudan»* (six sections) pour *koto*, pièce du 17e siècle.

***Dan-mono*, pièces instrumentales avec sections**

Les pièces instrumentales de *koto* sont composées en forme de variations et constituées d'un nombre variable de sections qui ont, en principe, 104 battements chacune. «*Rokudan*» (six sections), par exemple, comprend six fois 104 battements, avec une courte phrase introductive pour la première section. Nous pouvons citer comme pièces de *dan-mono* transmises jusqu'à nos jours : 5 sections («*Godan*»), 6 sections («*Rokudan*»), 7 sections («*Shichidan*»), ainsi que 8, 9, 10 et 12 sections, d'une part, et 3, 10 sections irrégulières («*Midaré sandan*», «*Midare jûdan*») qui n'ont pas suivi la règle des 104 battements, et «*Kumoi kyûdan*» (9 sections dans le mode de *Kumoï*), d'autre part. Par ailleurs, chaque pièce citée ci-dessus possède une partie superposable, *kaede*, et sa transposition dans un autre mode.

Les pièces contemporaines

Nous regroupons ici les pièces pour *koto* seul ou pour ensemble contenant un *koto*, qui furent composées à partir des années 1930. Après sa première œuvre «*Mizuno hentaï*» (La métamorphose des eaux), en 1908, Michio Miyagi (1894-1956) a laissé des pièces comme «*Seoto*» pour deux *koto*, en 1908, «*Tegoto*» en 1947, «*Isuzugawa*» en 1948, etc., en rénovant non seulement la technique du *koto* mais également sa structure et son système rythmique, sous l'influence de la musique occidentale. Ce mouvement fut suivi par les compositeurs-exécutants tels que Genchi Hisamoto, Shôhei Saito de l'école Yamada, et surtout Kinichi Nakanishima (1904-1984) qui modernisa la technique et la musique du *shamisen*, avec ses deux concertos pour *shamisen* et orchestre, de 1934 et 1938.

Une différence fondamentale sépare pourtant les compositeurs-exécutants cités ci-dessus des compositeurs de l'après-guerre qui s'intéressent aux *koto*, *kokyû*, *shamisen* et *shakuhachi*, mais les utilisent dans la conception musicale occidentale. Ainsi, Akira Miyoshi (3 *koto* et *shakuhachi*)

pour *«Ryûshô kyokusuifu»* (Une coupe de sake emportée dans les eaux d'un ruisseau) en 1986, Teruyuki Noda (2 *koto* et *shakuhachi*) pour *«kokû no uta»* (Le chant de la vacuité) en 1996, et Akira Tamba pour une série de six pièces, *«Interférence»*, composées entre 1980 et 1996, utilisent ces instruments selon leur propre valeur et leur spécificité en évitant la simple doublure hétérophonique de la musique traditionnelle japonaise. D'autres compositeurs comme S. Ikebe, T. Matsumura, T. Ichiyanagi ont laissé des pièces pour ces instruments. Dans ce cas, la fonction des exécutants n'est plus celle de la tradition, lorsqu'ils étaient des exécutants-compositeurs. Une nouvelle génération d'exécutants ou de groupes d'exécutants apparut alors, comme Yonin no kaï de Tôkyô (cf, photo), qui remporta quatre médailles d'or au Concours International d'instruments ethniques de Moscou en 1957, et bien d'autres comme M. et Mme T. Sawaï pour le *koto*, K. Nosaka et N. Yoshimura pour le *koto* à 20 cordes. Ces artistes consacrent autant d'énergie pour jouer la musique contemporaine japonaise que pour la traditionnelle. Par ailleurs, un certain nombre d'exécutants traditionnels comme S. Tomiyama, S. Gotô, Sh. Yuze, composèrent des pièces plus ou moins influencées par les musiques occidentale et traditionnelle.

FACTURE INSTRUMENTALE

S. Kishibe, qui consacra une étude à ce sujet, divise en trois étapes le processus de fabrication d'un *koto* :

1) La prospection du *yama mawari*. Le prospecteur des bois parcourt la montagne à la recherche d'un paulownia *(kiri)* âgé de 30 à 100 ans, dans la région un peu froide du nord du Japon. Il abat l'arbre choisi, le descend, puis le cède au *kiriya*, spécialiste du paulownia.

2) Le *kiriya*, spécialiste du *kiri*. Il achète le bois de paulownia, grossièrement coupé, au *yama mawari*, et le laisse plusieurs années dehors pour qu'il sèche. Après le séchage, il taille le bois de plusieurs manières et récupère les blocs



Yonin no kaï Tôkyô

de 2 m de long, 30 cm de large et 5 cm d'épaisseur qui deviendront les tables d'harmonie des *koto*.

3) Le *kotoya*, luthier du *koto*. Il choisit un bloc de bois de paulownia parmi ceux que le *kiriya* lui a préparés lors de l'étape précédente, le taille à la longueur voulue, puis rabote grossièrement la surface de la table d'harmonie (*kô*) légèrement bombée (*mukuri*) avant de le faire de nouveau sécher au dehors pendant un ou deux ans. Après le séchage du bois, le *kotoya* creuse longitudinalement l'intérieur du *kô* comme la lettre «U»,en gardant une épaisseur de 1,7 cm. La partie ouverte, où l'on joue, devient la tête (*ryûtô*) de l'instrument. La partie fermée (*ryûbi)*, où sont assemblées treize cordes, est légèrement moins large que la tête. On grave des dessins en forme de vagues très serrées sur toute la surface intérieure de *kô*. Réaliser la courbure du *kô* et les dessins intérieurs, facteurs déterminants pour le timbre de

l'instrument, est le travail le plus délicat et le plus personnel pour le luthier à qui revient également la responsabilité de modifier la convexité de la paroi intérieure selon les registres : le registre aigu, situé du côté de l'exécutant, et la partie du *ryûbi* (la queue) sont creusés davantage que le registre grave, situé à l'opposé de l'exécutant et le *ryûtô* (la tête). Après avoir fixé une latte verticale (*sekiita*) à l'extrémité droite, le *kotoya* y perce deux petites ouïes pour les sons aigus, fixe une autre latte, *itogaeshi*, à la queue (*ryûbi*), puis quatre lattes tous les 30 cm pour consolider la caisse de résonance. Enfin, il ferme le fond de l'instrument (*ryûfuku*) d'une planche, également en bois de paulownia (de 1,4 cm d'épaisseur), percée de deux grandes ouïes (*ryûkô*) par lesquelles il enfile les cordes. Sur la surface de l'instrument préalablement brûlée avec un fer chauffé, puis polie, le *kotoya* fixe verticalement deux petites planches au *ryûtô* et au *ryûbi*, en bois dur comme le bois rouge indien, et légèrement bombées pour qu'elles s'adaptent à la surface de l'instrument. Ces planchettes ont chacune 13 trous, renforcés par des petits manchons métalliques qui traversent verticalement la table d'harmonie, de manière à les fixer au *kô*. Deux longs sillets sont posés, l'un (*ryûkaku*) à la tête et l'autre (*unkaku*) à la queue, chacun sur une planchette. Les sillets sont également légèrement bombés, pour s'adapter à la forme de la table, sur laquelle 13 cordes sont tendues longitudinalement. Ces cordes tressées chacune de 280 fils de soie, sont davantage appréciées par les exécutants à cause de leur sonorité et leur souplesse, bien qu'elles soient moins résistantes que les cordes artificielles. Chacune des treize cordes est posée sur un chevallet mobile (*ji*) que l'on déplace selon les modes. On joue le *koto* avec les trois doigts de la main droite (pousse, index et médius) autour desquels on pose un tout petit bandeau muni d'un onglet (*tsume*). La main gauche sert à modifier la hauteur des notes en pressant la partie gauche du chevallet, ou à produire des *vibratos* plus ou moins réguliers ou des *portamentos*.
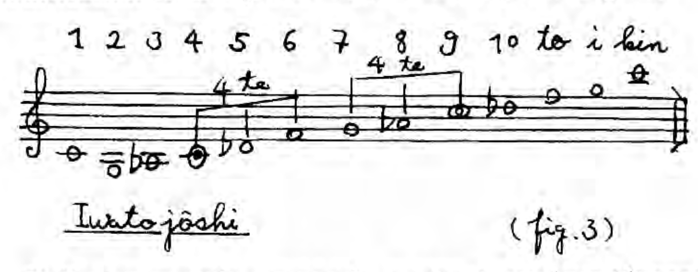
Voici, le schéma de la facture instrumentale du *koto* :



L'ACCORD INSTRUMENTAL DU ZOKUSÔ.

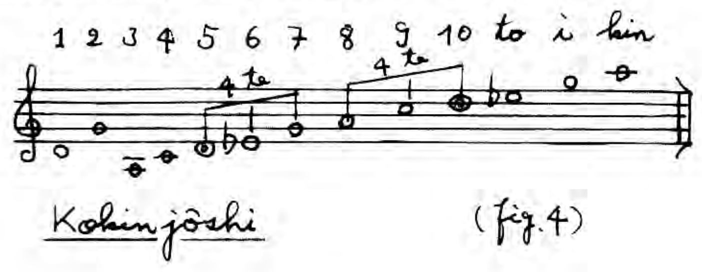
Comme nous l'avons vu ci-dessus, l'accord instrumental du *koto* diffère selon les époques, en suivant l'évolution musicale : l'accord du *koto* du *gagaku*, celui de *chikushi* et celui de *zokusô* montraient en effet cette évolution. A partir du 17e siècle, on peut recenser plus d'une dizaine d'accords instrumentaux du *zokusô* qui témoignent de la créativité individuelle des compositeurs. Mais cette ramification ne dépasse pas la structure tétracordale disjointe, ce qui nous permet de regrouper ces accords en trois catégories. Nous donnons ici un seul exemple pour chacune d'elles (cf. p. 171, A. Tamba, 1988).

1) Cinq accords *miyako-bushi* ou *in* transposés : *hira-jôshi, kumoi-jôshi, nakazora-jôshi, iwato-jôshi* et sa modification *sakura-jôshi*. Voici l'*iwato-jôshi* (fig. 3) :



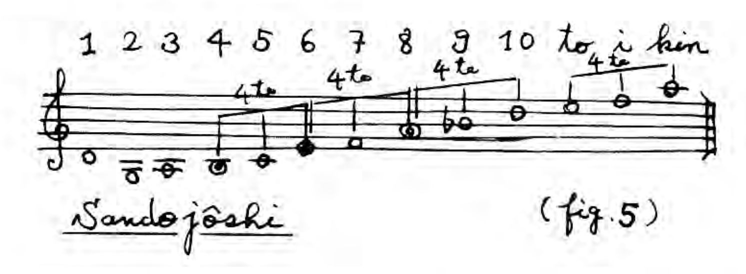
Iwato-jôshi (fig.3)

2) Quatre accords composés, reposant sur deux tétracordes de *in* dijoints : le tétracorde inférieur se subdivise en une seconde mineure et une tierce majeure de bas en haut, et le tétracorde supérieur en une tierce mineure et une seconde majeure. Ce sont les accords *akebono-jôshi, han-iwato-jôshi, katakumoi-jôshi*, et *kokin-jôshi*. Voici l'accord *kokin-jôshi* (fig. 4) :

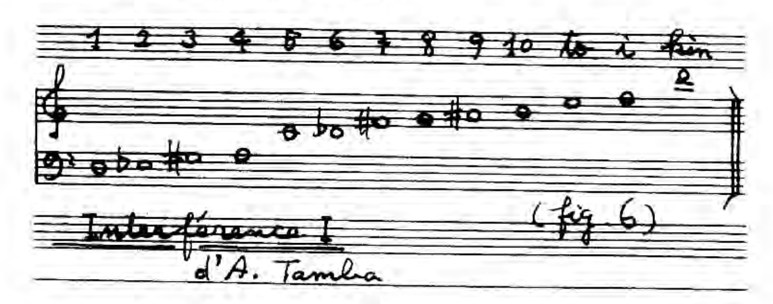


Kokin-jôshi (fig.4)

3) Trois accords composés, fondés sur une succession de tétracordes conjoints ou disjoints, subdivisés chacun en une seconde mineure et une tierce majeure de bas en haut : *sandan-jôshi, kataiwato-jôshi* et *hankumoi-jôshi*. Voici l'accord *sandan-jôshi* (fig. 5) :
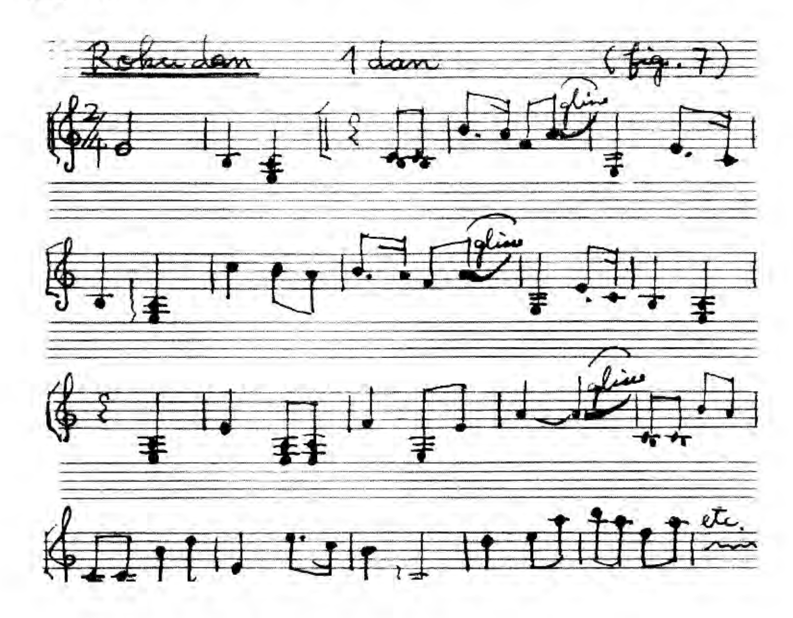


Dans la musique contemporaine, chaque compositeur crée un accord particulier pour une pièce donnée, mais il lui est souvent demandé de le modifier au cours de l'exécution de cette pièce. Voici à titre d'exemple, un accord pour *koto* que A. Tamba a utilisé pour *«Interférence I»* pour *koto*, *shamisen*, et *shakuhachi* (fig. 6) :
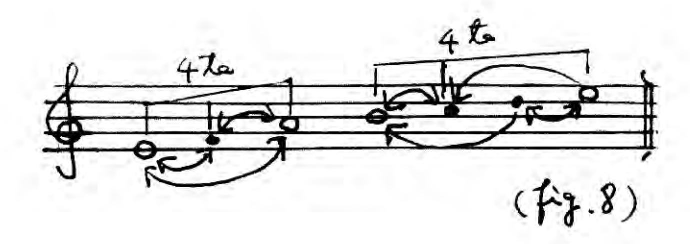


STRUCTURE TONALE DU ZOKUSÔ, KOTO *CITADIN*

Les deux exemples musicaux suivants nous montrent le système tonal de la musique de *koto* du 17e siècle. Le premier est tiré de *«Rokudan»*, pièce de solo constituée de
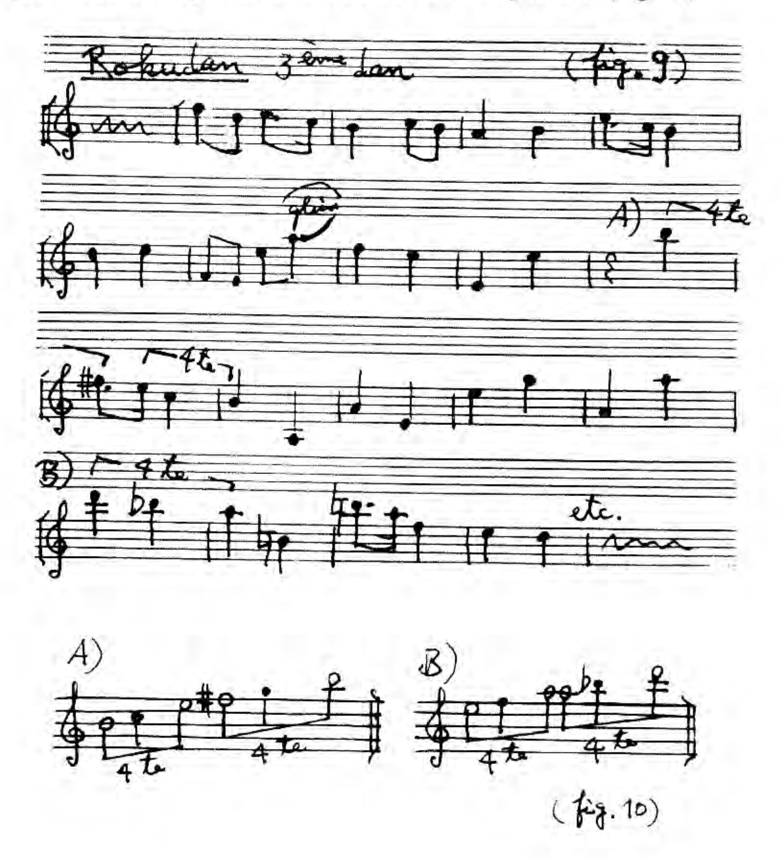
sections, *dan*, et l'une des plus connues du répertoire de *koto* (fig. 7) :



D'après cet extrait, nous pouvons reconstituer le système modal *in* ou *miyako-bushi*, qui est composé de deux tétracordes disjoints, chacun d'eux étant subdivisé par une note intérieure en une seconde mineure et une tierce majeure de bas en haut (fig. 8) :



Et l'on voit réapparaître à la troisième section de la même pièce, la transposition suivante de ce système (fig. 9) :



Comme le montrent les schémas ci-dessus (A et B), A est une extension du système tétracordal vers l'aigu, sous la forme disjointe, tandis que B est également une extension vers l'aigu, mais sous la forme conjointe (fig. 10). Et la transposition s'effectue sur les notes extrêmes du tétracorde initial. Nous voyons ici que le système tétracordal continue à jouer un rôle important dans la musique japonaise du 17e siècle, malgré la transformation du système tétracordal conjoint en système disjoint, survenue au 16e siècle.

CHAPITRE IV

LA MUSIQUE DE *SHAMISEN*

Le *shamisen* est un luth à long manche, muni de trois cordes. Son nom est dérivé du mot chinois *san xian* (trois cordes), lui-même devenu *san shien* lors de son passage sur les îles Ryûkyû. Cet instrument fut introduit en Chine à partir de la Mongolie, vers le 14e siècle. Il faisait alors partie d'un orchestre de 28 instruments destiné à la musique profane de la Cour impériale des Yuan (cf. p. 725, Yang Yin Lieu, 1981). Vers le 15e siècle, il apparaît dans le nord de la Chine, où, associé à des instruments à vent et à des percussions, il accompagne les chanteurs de *ja jû*, le théâtre musical des Ming. Mais pour répondre aux exigences théâtrales, – registre plus étendu, intensité plus forte –, le *san xian* doit augmenter la taille de sa caisse et la longueur de son manche. Le *san xian* du nord de la Chine, de dimension plus grande, se distingue donc de celui du sud, resté plus petit, mais mieux adapté pour l'accompagnement de chants, comme ceux de la région de Guang-dong. En débarquant aux îles Ryûkyû à la fin du 14e siècle, des immigrants chinois de la région de Fûjian (sud-est de la Chine) vont y introduire le *san xian* qui, dejà, parviendra au Japon à Sakaï, au sud-est d'Osaka, vers 1562 (cf. p. 78, E. Kikkawa, 1978)

Contrairement à l'hypothèse émise par E. Kikkawa, nous pensons que c'est le *san xian* de grande taille, du nord de la Chine, qui fut importé des Ryûkyû au Japon. Au demeurant, rien ne nous interdit de croire à la double présence sur ces îles, au milieu du 16e siècle, du grand et du petit *san*

xian, ce dernier étant définitivement adopté par les autochtones et les immigrants venus de Fûjian. D'ailleurs, il n'existe pas au Japon, au milieu du 16e siècle, une nouvelle forme théâtrale susceptible de susciter l'agrandissement du petit *san xian*. De plus, le *san xian* importé des Ryûkyû avait la même taille que le *heike-biwa* (67 cm de long). Les joueurs japonais de *biwa* n'avaient donc aucune raison d'adopter le petit *san xian* qu'ils auraient dû agrandir, contrairement à ce que prétend E. Kikkawa (cf. p. 86, 1978). D'autre part, il existe au Japon des documents iconographiques concernant seulement le *san xian* de grand taille ; aucun n'atteste la présence dans ce pays de celui de petite taille. Une fois introduit au Japon, cet instrument prononcé *shamisen* ou *san gen* a subi trois modifications :

1) La peau de serpent qui recouvre la caisse est remplacée par celle de chat ou de chien.

2) Un plectre rectangulaire remplace l'onglet. Ceci nous indique que ce fut sans doute un joueur de *biwa* qui essaya pour la première fois l'instrument nouvellement importé. Il lui appliqua la technique percutante du plectre, des coups duquel il protégea la peau de la caisse de résonance en plaçant une *bachi-gawa*.

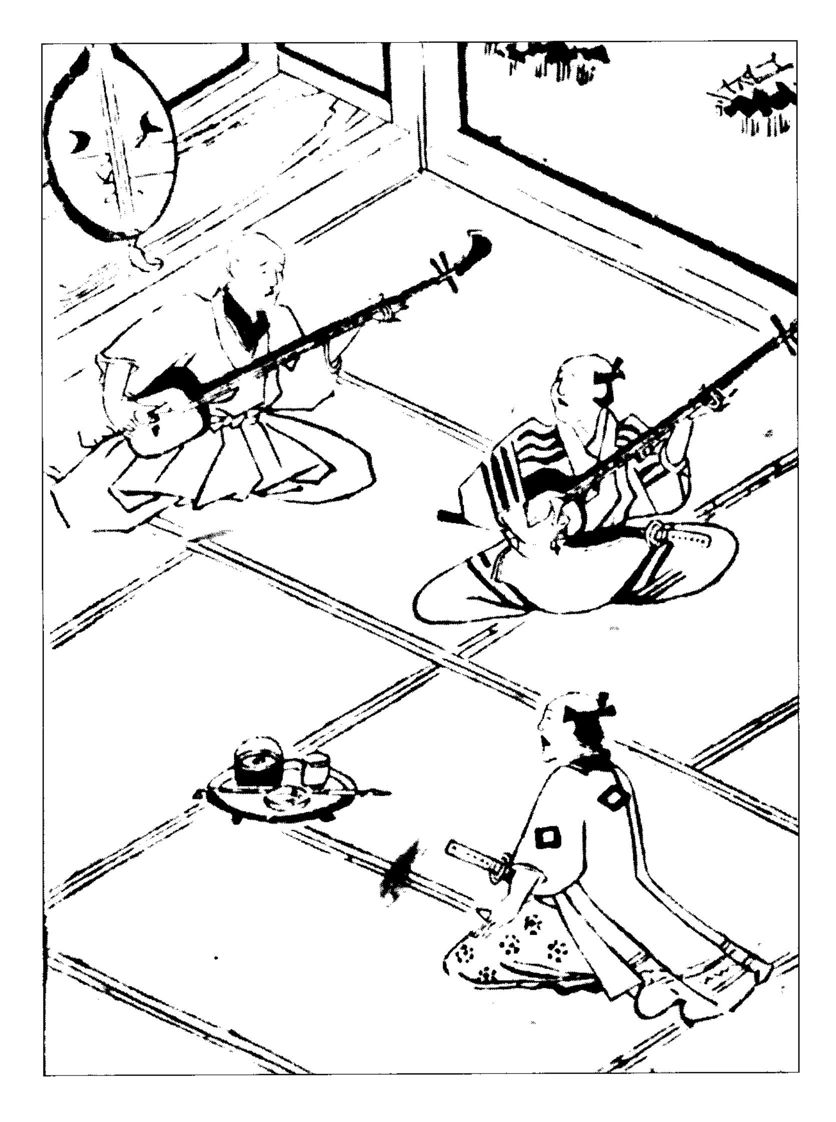
3) Au milieu du 17e siècle, un nouveau procédé, le *sawari* (littéralement, frôler ou toucher), apporte une particularité à la facture instrumentale et se généralise au début du 18e siècle. Il consiste à entailler le sillet supérieur à l'endroit seul où passe la première corde de telle manière que celle-ci, en frôlant directement le manche, produise une vibration complexe ou vibration sympathique (à base de sons harmoniques), lorsque l'on joue les deuxième et troisième cordes (cf. dessin p. 139). A la fin du 18e siècle, cet effet de bruitage est accentué en créant une petite saillie (*yama*) ainsi qu'une petite cavité (*tani*) derrière le sillet supérieur, pour obtenir une longue vibration. Puis, au début du 19e siècle, on introduit un corps étranger (morceau de carton, petite vis, bout de fil de fer), à la manière d'un piano préparé, pour

mêler une sorte de bruitage aux sons musicaux. Le *sawari* est donc un très bon exemple de recherche dans la création d'*objets sonores*, conformément à l'esthétique japonaise qui se soucie des effets psycho-physiologiques ressentis directement par les auditeurs, sans le recours d'une analyse intellectuelle (cf. p. 18, A. Tamba, 1995).

HISTOIRE

Au milieu du 16e siècle, époque à laquelle le *shamisen* est introduit au Japon, il existe deux genres vocaux susceptibles d'adopter ce nouvel instrument : d'une part, le genre narratif (*katari-mono*), tels que *sekkyô*, *jôruri* et *saïmon*, récités et chantés sur un accompagnement de percussions, et d'autre part, le genre mélismatique (*uta-mono*) comme *kouta* (petites mélodies : *ryûtatsu-kouta*, *kyôgen-kouta*, *rôsaï-bushi*, *hôka*, *odori-uta*, *manzaï-uta*) et des chansons folkloriques, *riyô*, qui étaient chantées sur un accompagnement de percussions et de flûtes.

Ces deux genres vocaux sont les premiers à avoir choisi le *shamisen* pour accompagner les chants. Ce nouvel instrument se répand peu à peu au Japon, devient l'instrument symbolique d'une classe bourgeoise en plein essor, et suscite la création de plusieurs formes musicales telles que le *jiuta*, le *nagauta*, le *jôruri*, et théâtrales comme le *bunraku* et le *kabuki*. La fin du 16e siècle marque l'amorce d'une évolution artistique pour le *shamisen* qui, prenant une certaine autonomie, se détache du simple rôle d'accompagnateur de chants à la mode. En effet, sous l'influence du *koto-uta*, suite de poèmes chantés avec accompagnement de *koto*, cithare à 13 cordes, la musique du *shamisen* va s'enrichir de suites vocales, *kumi-uta*, sur le modèle de ceux du *koto*. Ce dernier possèdait déjà un répertoire de *kumi-uta* constitué sous l'impulsion de Kenjun (1534-1623), moine bouddhique qui avait recueilli la musique vocale et instrumentale du *koto* de la Cour conservée au nord du Kyûshû (cf. la musique du



Enseignement de shamisen au 17e siècle

koto). Il existe cependant une différence très nette entre les poèmes et la musique de *kumi-uta* avec *koto* et ceux avec *shamisen* : les premiers, de caractère plus noble et gracieux vont se développer dans la classe dirigeante ; tandis que les seconds, d'expression plus populaire et sentimentale se répandront dans la classe citadine.

Ces deux caractères antithétiques du *koto* et du *shamisen* semblent persister tout au long de l'histoire de la musique du Japon du 16e siècle à nos jours. La musique de *shamisen* n'en continue pas moins d'évoluer et de s'enrichir de formes nouvelles : le *jiuta* dès le 17e siècle à Kyôto, l'*edo-nagauta* pour des concerts dès la fin du 18e siècle, et des mélodies accompagnées du *shamisen* comme *utazawa*, *hauta*, *kouta*, *zok'kyoku* qui trouveront leur épanouissement au 19e siècle. Toutes ces formes aboutissent à la création de nouveaux genres vocaux affranchis de l'influence théâtrale.

Les deux genres fondamentaux que nous avons distingués – narratifs et mélismatiques – se développent en étroite relation, mais dans des orientations différentes. Les genres narratifs évoluent au sein du théâtre, leur rythme est non mesuré et les récitatifs l'emportent sur les chants. Les genres mélismatiques, appréciés de la classe citadine comme musique de chambre, sont caractérisés par un rythme binaire permettant d'associer plus facilement d'autres instruments comme le *kokyû*, le *koto* et le *shakuhachi* pour constituer la formation instumentale du trio, *sankyoku*, ou d'y ajouter des percussions pour former un petit orchestre de *nagauta*.

GENRES NARRATIFS

a) **Le *sekkyô-bushi*,** chants didactiques accompagnés du *shamisen*.

Histoire

Le terme de *sekkyô* ou *shôdô* désigne, au 10e siècle, la prédication ou le sermon bouddhique, à caractère didactique, destinée au public assistant au culte. C'est un long texte



Joueur de sekkyô-bushi au 17e siècle.



Joueur de sekkyô-bushi aujourd'hui

chanté et récité par un moine spécialisé, *sekkyô-shi* ou *shôdô-shi*. Le contenu de ces textes est très varié : soit des commentaires de *sûtra* ou des exégèses bouddhiques, soit la vie d'un fondateur de secte, des anecdotes moralisantes, soit l'histoire d'un temple. Les textes sont débités par les moines, accompagnés d'une percussion très simple comme *sasara* (bâton denté frotté avec une tige de bambou entaillée sur sa longueur), ou *kane* (petit gong métallique), ou *kakko* (tambour en forme de sablier que l'on frappe avec des baguettes). Parmi les moines qui chantaient le *sekkyô*, Chôken (1125-1203), son fils Shôkaku (1167-1235) de la secte Tendaï et, un peu plus tard, Kakuyô (1267-1235), auteur-compositeur d'un *sekkyô* qui relate la vie de Shinran, fondateur de la secte Shin, sont particulièrement célèbres (cf. p. 399, Y. Muroki, 1977). Au 14e siècle, à la faveur d'un nouveau pouvoir politique militaire qui supplante l'aristocratie, les genres narratifs autochtones comme le *heikyoku*, le *kuse-maï*, le *nô*, le *sekkyô* et, un peu plus tard, le *jôruri* peuvent progresser librement. Mais lorsque, à leur tour, des musiciens profanes commencent à réciter les textes de *sekkyô* réservés aux seuls moines bouddhistes, ces derniers entrent en conflit avec eux. Les moines-musiciens protestent auprès du gouvernement pour dénoncer l'acte sacrilège qui frappe la fonction religieuse et l'invasion grandissante des sujets profanes dans le *sekkyô*. Au 15e siècle, les dissensions entre ces musiciens d'origine différente s'estompent progressivement au bénéfice du répertoire qui s'élargit. Ainsi, le *sekkyô* s'éloigne de plus en plus de sa fonction religieuse originelle et affirme son originalité en se détachant également des formes existantes, le *heikyoku* et le *nô* .

En fait, le *sekkyô* prend peu à peu la place du *heikyoku* : à la fin du 16e siècle, en se faisant accompagner par le *shamisen* au lieu de la percussion et, au début du 17e siècle, en s'associant aux marionnettes qui miment le récit et le chant. C'est Yoshichirô, récitant de *sekkyô* à Osaka qui, le premier, s'adjoint une marionnette, ouvrant ainsi une voie visuelle,

théâtrale. L'essor du *sekkyô* va donner une impulsion considérable au *jôruri*, forme également narrative qui lui est contemporaine et qui se développe autour de Nagoya, au début du 16e siècle. Ces deux formes vont d'ailleurs évoluer en relation très étroite. Au milieu du 17e siècle, sous l'influence du *jôruri*, le *sekkyô* aménage à son tour ses anciens répertoires en six sections. La deuxième moitié du 17e siècle représente l'âge d'or de cet art narratif, marqué par des récitants renommés tels que Kodayû à Kyôto, Yoshichirô à Osaka, Magoshirô et Hachidayû à Edo, Shichidayû à l'île de Sado, etc., qui jouaient dans les théâtres spécialisés de *sekkyô* des grandes villes.

La publication des textes de *sekkyô* commence dès la fin du 16e siècle, non seulement ceux des principaux répertoires comme «Karukaya», «L'Intendant Sanshô», «Shintokumaru», «Ogui», mais aussi ceux des petites pièces telles que «Sumida», «Toïda», etc., attestant ainsi que le *sekkyô* est fixé au début du 17e siècle. Son succès, cependant, ne dure pas au-delà du milieu du 18e siècle, et son déclin est rapide. Il est remplacé par le *jôruri* qui prend un véritable essor avec Gidayû pour la musique, Chikamatsu pour la dramaturgie, et Bunzaburô pour la marionnette. Ils sont tous les trois à l'origine d'améliorations remarquables que nous verrons plus loin. Ecarté des grandes villes, le *sekkyô* devient un divertissement itinérant, ou populaire lorsqu'il est relégué à la campagne à la fin du 18e siècle. Les *sekkyô* que nous entendons aujourd'hui, au nord de Tôkyô, à Hachiôji ou à Tama, furent des formes reconstituées au milieu du 19e siècle par Satsuma Wakadayû, sous l'influence du *jôruri* et du *saïmon*, texte narratif d'origine shintô que l'on récite et chante en s'accompagnant du sistre. A la fin du 19e siècle, Higurashi Ryûboku (1823-1895) fonde sa propre école Wakamatsu que l'on peut entendre encore de nos jours à Tôkyô. Quant au *sekkyô* de l'île de Sado, il semble avoir gardé le style du 18e siècle, plus ancien que celui de Tôkyô.

Contenu dramatique du *sekkyô*

De la dizaine de pièces parvenues jusqu'à nous, nous pouvons dégager un schéma typique du *sekkyô* : c'est l'histoire dont le héros, ou l'héroïne, issu d'une bonne famille noble ou riche, est banni de chez lui pour une raison quelconque, connaît et éprouve la misère des bas-fonds ou partage les malheurs du peuple. Toutes ces scènes sont jouées avec un grand réalisme. Le public, de son côté, ressent la souffrance du héros ou de l'héroïne et compatit avec eux. Connaître ainsi l'infinie détresse des pauvres – avant l'heureux dénouement, grâce aux dieux ou au bouddha d'un temple – était un enseignement moral pour les classes nobles dirigeantes. Et partager les épreuves et les souffrances des héros agissait, en quelque sorte, comme une catharsis sur la société. Pourtant, ce caractère didactique et moralisateur sous-jacent dans le *sekkyô* est l'une des causes de son déclin. En effet, à la fin du 17e et au début du 18e siècle, la décadence due au mercantilisme est à son comble au Japon, provoquant la naissance d'une autre morale, *giri*, qui incite au respect des convenances et à la reconnaissance du devoir. Dans les grandes villes comme Edo, Kyôto, Osaka, on vit de véritables conflits intérieurs, pris entre l'affection ou d'autres sentiments d'humanité (*ninjô*) et l'obligation morale de faire respecter la dette de reconnaissance (*giri*). Le théâtre de marionnettes reflète cet état d'esprit de la nouvelle classe des marchands qui commence à s'affirmer et à gérer économiquement le Japon. Les nouveaux drames ont pour sujets : détournement de fonds, assassinat d'un usurier ou d'un héritier pour s'emparer de sa fortune, suicide forcé, double suicide par amour contrarié, etc., inspirés de faits divers de l'époque et déjà mis en scène avec réalisme dans le *jôruri*, qui touchent et attirent davantage le public du 18e siècle.

b) *Jôruri*, chants narratifs accompagnés du *shamisen*.

L'histoire du *jôruri* se divise en deux périodes : le *jôruri*-classique (*ko-jôruri*) qui se développe à Kyôto et à Edo, et

le *jôruri*-moderne (*tôryû*). Le *jôruri*-classique couvre la période s'étendant du début du 16e siècle, marqué par l'apparition du «Histoire de demoiselle Jôruri» (*Jôruri hime monogatari*), jusqu'en 1684, date à laquelle Takemoto Gydâyû prend son indépendance pour créer son propre théâtre de maionnettes à Osaka. Gidâyû et ses disciples nommeront son école *tôryû*, le *jôruri*-moderne ou actuel, pour le distinguer du *jôruri* qui s'était développé à Edo (Tôkyô) dans le théâtre *kabuki*, avant 1684. Nous comprenons ici la volonté des citoyens d'Osaka de manifester, même par une appellation d'école, une nouvelle conscience engendrée par la prospérité économique de la région.

Jôruri classique : le *ko-jôruri* d'Edo

Le terme de *jôruri*, dérivé de «*Jôruri hime monogatari*» (Histoire de demoiselle Jôruri), histoire d'amour entre cette Princesse et le héros Yoshitsune, est devenu de nos jours le terme général pour désigner des textes narratifs, récités ou chantés, avec l'accompagnement du *shamisen*. L'histoire de la princesse Jôruri, sans doute une légende à l'origine, est déjà complètement écrite au début du 16e siècle et formée en douze volumes comme l'épopée des *Heike*. Au milieu de ce siècle, les récitants de *jôruri* vont conter non seulement l'histoire de la princesse, mais réciter d'autres textes comme les *sekkyô* ou les *kôwaka*, chants narratifs dérivés du *nô*, dont les répertoires sont plus riches et plus variés que ceux du *jôruri*.

Au début du 17e siècle, des intendants aveugles reconnus officiellement par leur corporation, les *kengyô*, comme Takino et Sawazumi de Kyôto, adoptent le *shamisen* pour s'accompagner et fixent le premier style de *jôruri*. Lorsque des musiciens voyants tels que Satsuma Jôun (1595-1672), à l'expression majestueuse et virile, et Sugiyama Tango (?-1683), au jeu gracieux et délicat, s'opposent par leur art dans la récitation du *jôruri*, on incorpore des poupées qui miment le récit et le chant (cf. p. 295, Tanabe, 1954).

Tango en 1616, Jôun en 1620, s'installent dans le quartier de Sakaïchô à Edo (Tôkyô), où sont regroupés les

théâtres de *sekkyô, kabuki*, marionnettes, acrobates, etc. Ils fondent là des écoles de *jôruri*, en accentuant le style caractéristique d'Edo, pour bien le différencier de ceux de Kyôto et d'Osaka.

L'exécution virile et emphatique de Jôun est transmise par ses disciples, notamment : Toraya Gendayû qui retournera à Kyôto pour réactiver le *jôruri* alors en déclin ; Sakurai Izumidayû, alias Kimpira, dont le jeu vigoureux exerce une influence considérable sur la stylisation des gestes masculins, *aragoto*, du *kabuki* ; et Satsuma Geki (1652-1716), qui est le premier à faire jouer le *jôruri* dans les scènes historiques ou grandioses du *kabuki*. Cette coutume s'affirmant avec Oozatsuma Shuzen (1695-1759), le *jôruri* devient, avec l'*édo-nagauta*, l'une des principales musiques du *kabuki*. C'est ainsi que l'école de *jôruri* de l'Oozatsuma fusionne avec l'*édo-nagauta*, à la fin du 18e siècle.

Quant à l'école de Sugiyama Tango, réputée pour son style lyrique et élégant, elle connaît un grand succès durant la seconde moitié du 17e siècle, avec son fils Edo Hizen et son disciple Edo Handayû. Mais, les marionnettes, qui atteignent leur apogée à la fin du 17e et au début du 18e siècle, sont délaissées par le public d'Edo, de plus en plus attiré par le *kabuki*. Celui-ci s'organise en effet comme un véritable théâtre. La création de nouvelles pièces provoque une amélioration de la machinerie au 18e siècle : scène et mur tournants, plateau émergeant, changements rapides, etc. Masumi Katô, disciple de Handayû, créateur de sa propre école caractérisée par un lyrisme plus mélodieux que celui de son maître, est, par affinité, plus proche du *kabuki* que du théâtre avec marionnettes. Ainsi, les deux écoles de *jôruri* d'Edo – celles de Satsuma et de Tango – cessent-t-elles donc de jouer dans les théâtres de marionnettes qui, totalement absorbés par le *kabuki*, vont pratiquement disparaître d'Edo. Signalons en passant l'influence considérable de Katô sur la musique de *koto-uta*, chants accompagnés du *koto* de l'école Yamada.

Jôruri classique : *ko-jôruri* à Kyôto

Toraya Gendayû était retourné à Kyôto en 1660, pour redonner un second souffle au *jôruri*, alors en déclin : entreprise qu'il mena à bien avec ses trois disciples : Uji Kaga (1635-1711), Yamamoto Tosa (1661?-1712) et Inoue Harima (? -1774). Notamment Tosa, qui, en introduisant le lyrisme et les mélismes dans les chants narratifs, enrichit et diversifie le style de son école Gendayû. L'expression des sentiments se trouve accentuée avec ses deux disciples : Okamoto Bunya et surtout Miyako Ichû (1648?-1723) qui crée un style élégant et noble, en insérant une courte chanson dans le *jôruri*, à la fin du 17e siècle. Toutes les mélodies artistiques accompagnées du *shamisen*, telles que *hauta, utazawa, kouta*, qui se développent au 18e siècle, prennent pour modèle le style de Ichû. Miyakoji Bungo (1660-1740), un des disciples d'Ichû, plus proche du *kabuki*, par l'expressivité de ses mélodies, se rend à Edo en 1734. Il passe par Nagoya où il avait déjà connu le succès avec une pièce intitulée «Double suicide à Nagoya», écrite à partir d'un fait réel et montée en 1732. La reprise de cette œuvre à Edo, est à nouveau un tel triomphe que sa coiffe, son *haori*, (sorte de péplum à manches) et les motifs de son *kimono*, deviennent à la mode. Malgré ce succès, son spectacle est interrompu en 1736, selon une loi promulguée en 1723, qui interdisait les publications et les spectacles ayant pour sujet le double suicide. Les autorités, également inquiètes du style exagérément expressif de Bungo, capable de provoquer dans la population des doubles suicides et des adultères – on en dénombre déjà une trentaine rien qu'à Edo – lui interdit toute représentation théâtrale pendant six mois, ainsi que de donner des leçons à domicile. Suspendus de spectacle, ses disciples créent alors leur propre école de *jôruri*, qui se ramifie successivement en quatre branches, toutes issues de Bungo : Tokiwazu Mojidayû (1709-1781) en 1743 ; en 1748, Tomimoto Buzen (1716-1764) se détache de Tokiwazu ; à la fin du 18e siècle, Tsuruga Shinnaï (1714-1774) prend son indépendance, se réclamant de Fujimatsu ; enfin, en 1811,

Kiyomoto Enjudayû (1777-1825) crée sa propre école à partir de Tomimoto. A Edo, toutes ces écoles de *jôruri* engendrées par l'art de Bungo vont s'épanouir, à des degrés divers, dans le théâtre *kabuki* dont elles transmettront jusqu'à nos jours la musique ainsi que celle de l'*édo-nagauta*.

Jôruri moderne : *tôryû* d'Osaka

Le *jôruri* d'Osaka doit beaucoup à Inoue Harima qui s'était installé dans cette ville, ainsi qu'à son disciple, Shimizu Rihei, tous deux créateurs d'un style viril et emphatique. Mais, en y ajoutant le caractère mélodieux de Kaga, Takemoto Gidayû (1651-1714), le disciple de Rihei, fixe définitivement le style d'Osaka. Gidayû, en effet, va faire la synthèse de tous les genres vocaux de son époque, comme il l'écrit dans son ouvrage, *Gidayû dan-mono-shû*, publié en 1687 (cf. p. 316, A. Tamba 1988) :

«...Nous rassemblons tout ce qui nous semble bon en tant que mélodies dans les genres vocaux que nous avons entendus depuis notre enfance, et nous allongeons ou abrégeons ces mélodies...»

Ainsi, Gidayû eut le génie de former une véritable synthèse de tous les chants, non seulement le *jôruri* de Kyôto et ses différents styles – mélodieux de Kaga, sentimental de Bunya, féminin de Handayû – et le jôruri d' Osaka, empreint du caractère grandiloquent de Harima, mais également les chansons populaires, le *nô* et le *jiuta*. Désirant retrouver son indépendance, Gidayû quitte en 1684 le théâtre de Kaga à Kyôto, où il assurait la fonction de second récitant à côté de Kaga, pour vivre définitivement à Osaka où il crée son propre théâtre de marionnettes, *Takemoto-za*. Il s'adjoint trois précieux collaborateurs : Chikamatsu Monzaemon (1653-1724) dont les livrets révolutionnent le théâtre des marionnettes, en particulier «*Shu'sse Kagekiyo*» (1686), «*Semimaru*» tiré du nô (1701), «*Double suicide à Sonezaki*» (1703), «*Kokusenya*» (1715) qui sont des succès considérables et font partie du répertoire classique des marionnettes ;

Yoshida Bunzabrô (?-1760), manipulateur de poupées qui invente en 1734 le mode de manipulation d'une marionnette par trois personnes ; et le joueur de *shamisen* Takezawa Gon'emon qui améliore la technique de la partie instrumentale.

Chikamatsu va réformer d'une manière radicale le théâtre de la fin du 17e siècle. Loin de se contenter de réactualiser les sujets historiques, épiques ou légendaires, *jidaï-mono*, il crée un genre nouveau, le *sewa-mono* (faits d'actualité), aux thèmes très variés (double suicide, assassinat, calamités), conséquences des contraintes socio-morales *(giri)* ou de problèmes sentimentaux (*nin-jô*). Chikamatsu transforme également les textes narratifs de l'ancien *jôruri* en textes modernes théâtraux. Cependant, à la fin du 17e et au début du 18e siècle, le *jôruri* d'Osaka est de caractère plutôt historique (*jidaï-mono*), ce que confirme l'existence, à cette époque, d'une majorité de pièces de ce genre, environ 80, contre 24 seulement laissées par Chikamatsu concernant des faits d'actualité (*sewa-mono*)

Quant à Gidayû, il met parfaitement en musique les textes de Chikamatsu en distinguant trois modes différents de débit : la parole (*kotoba*), le chant récitatif (*ji-iro*) et le mélisme (*fushi*). Parmi les 140 pièces de *jôruri* composées par Gidayû, 80 sont les fruits d'une collaboration étroite avec Chikamatsu (cf. p. 253, H. Takagi).

Toutes les pièces de *jôruri* antérieures à 1684, date à laquelle Gidayû fixe définitivement cette forme, sont regroupées à part sous le terme d'«ancien» (*ko*), *ko-jôruri*. Pour s'en distinguer, le *jôruri* de Gidayû se voit attribué l'épithète de «moderne» ou «actuel», *tôryû*.

En résumé, les apports conjugués de Gidayû et de Chikamatsu ont fait évoluer les quatre caractéristiques suivantes :

1) Création de types de personnages dramatiques.

2) Restructuration des pièces, afin qu'elles deviennent plus visuelles et plus gestuelles que narratives et auditives ; en un mot, plus spectaculaires.



Bunraku : marionnettes accompagnées du jôruri.



Jôruri : chant narratif accompagné de shamisen.

3) Augmentation des parties dialoguées aux dépens des parties descriptives.

4) Recherche d'une expression plus réaliste avec l'amélioration du mécanisme des poupées (mouvements des paupières, de la bouche, des sourcils et des doigts), ainsi que dans la conception du décor, et de la mise en scène.

Après la disparition de Gidayû en 1714, Chikamatsu collabore avec son successeur, Takemoto Masadayû, âgé seulement de vingt-quatre ans, pour la représentation de «*Kokusenya*» qui dure dix-sept mois et remporte un vif succès. Après la mort de Chikamatsu en 1724, Takeda Izumo, Namiki Senryû et Miyoshi Shôraku, inaugurent les créations collectives, pour représenter l'actualité dès qu'elle se produit, l'équivalent en quelque sorte des reportages télévisés d'aujourd'hui, en choisissant des auteurs spécialistes respectivement des scènes de combat ou d'assassinat, des scènes lyriques ou sensuelles, des scènes d'introduction ou de dénouement, etc. Ils ont laissé dans ce mode de création des œuvres représentatives du théâtre des marionnettes : «*Sugawara denju tenarai kagami*» en 1746, «*Yoshitsune senbon zakura*» en 1747, et «*Chûshingura*» en 1748. Au milieu du 18e siècle, le succès de ces pièces éclipse totalement le *kabuki*.

En 1703, Takemoto Unémé, un autre disciple de Gidayû, avait pris son indépendance pour créer son propre théâtre, Toyotake-za, situé également à Osaka. Il laissa une cinquantaine de pièces composées avec la collaboration du librettiste, Kino Kaion, dont «*Osome et Hisamatsu*» (1710), «*La marchande de quatre saisons, Oshichi*» (1716), plus rationnelles et plus claires que les pièces de Chikamatsu, et qui resteront dans l'histoire du *jôruri*. La concurrence entre ces deux théâtres d'Osaka va se révéler véritablement fructueuse pour le développement du *jôruri*, qui atteint alors son apogée au milieu du 18e siècle.

Mais le succès du *jôruri* avec marionnettes ne dure pas et son déclin s'amorce peu après laissant la place au *kabuki* qui prend un nouveau départ avec la modernisation des méca-

nismes théâtraux. Ainsi les théâtres de marionnettes ferment-ils les uns après les autres aux alentours de 1760.

A la fin du 18e siècle, Uemura Bunrakuken tente malgré tout de ressusciter le *jôruri* avec marionnettes. En 1811, il réussit à remonter un théâtre à Osaka en reconstituant une troupe avec des musiciens, des manipulateurs et des machinistes dispersés. Un syndicat de chanteurs et de joueurs de *shamisen* du *jôruri* est alors créé à Osaka pour défendre leur spécificité. Il décide de ne plus jouer le *jôruri* dans les *kabuki*, et interdit à ceux qui s'y produisirent une fois de revenir au théâtre de marionnettes. Cette décision entraîne la scission définitive entre le *jôruri* avec marionnette d'Osaka, appelé le *gidayû*, et le *jôruri* du *kabuki*, aux noms d'écoles, comme Tokiwazu, Tomimoto, Kiyamoto, Shinnaï, Nagauta, etc. Depuis la construction du nouveau théâtre en 1872 à Osaka, appelé Bunraku-za, le terme de *bunraku* devient le nom général pour désigner le *jôruri* avec marionnettes, remplaçant définitivement l'ancienne appellation, *ningyô-jôruri* ou *ayatsuri-jôruri* (poupées manipulées au *jôruri*).

Structure dramatique du *bunraku*

On classe traditionnellement le répertoire du *bunraku* en deux catégories : les pièces historiques, *jidaï-mono*, comme «*Yoshitsune senbonzakura*», «*Chûshingura*», etc., et les pièces d'actualité et populaires, *sewa-mono*, comme «*Double suicide à Sonezaki*» (1703), «*Coursier en enfer*» (*Meidono hikyaku*) (1711), de Chikamatsu «*Natsu-matsuri*» (Fête d'été), de Senryû Namiki (1745), de caractère beaucoup plus moderne, sévère et réaliste. En règle générale, les pièces de *jôruri* se composent de cinq sections (*dan*) pour les pièces historiques et de trois sections pour les *sewa-mono*. Bien entendu, il y a des exceptions comme «*Chûshingura*» faite de 11 sections, «*Taï kôki*» qui en comporte 13 ou «*Natsu-matsuri*» constituée de 9 sections.

La première section correspond à la présentation des personnages. Dans la seconde se noue l'intrigue autour d'un
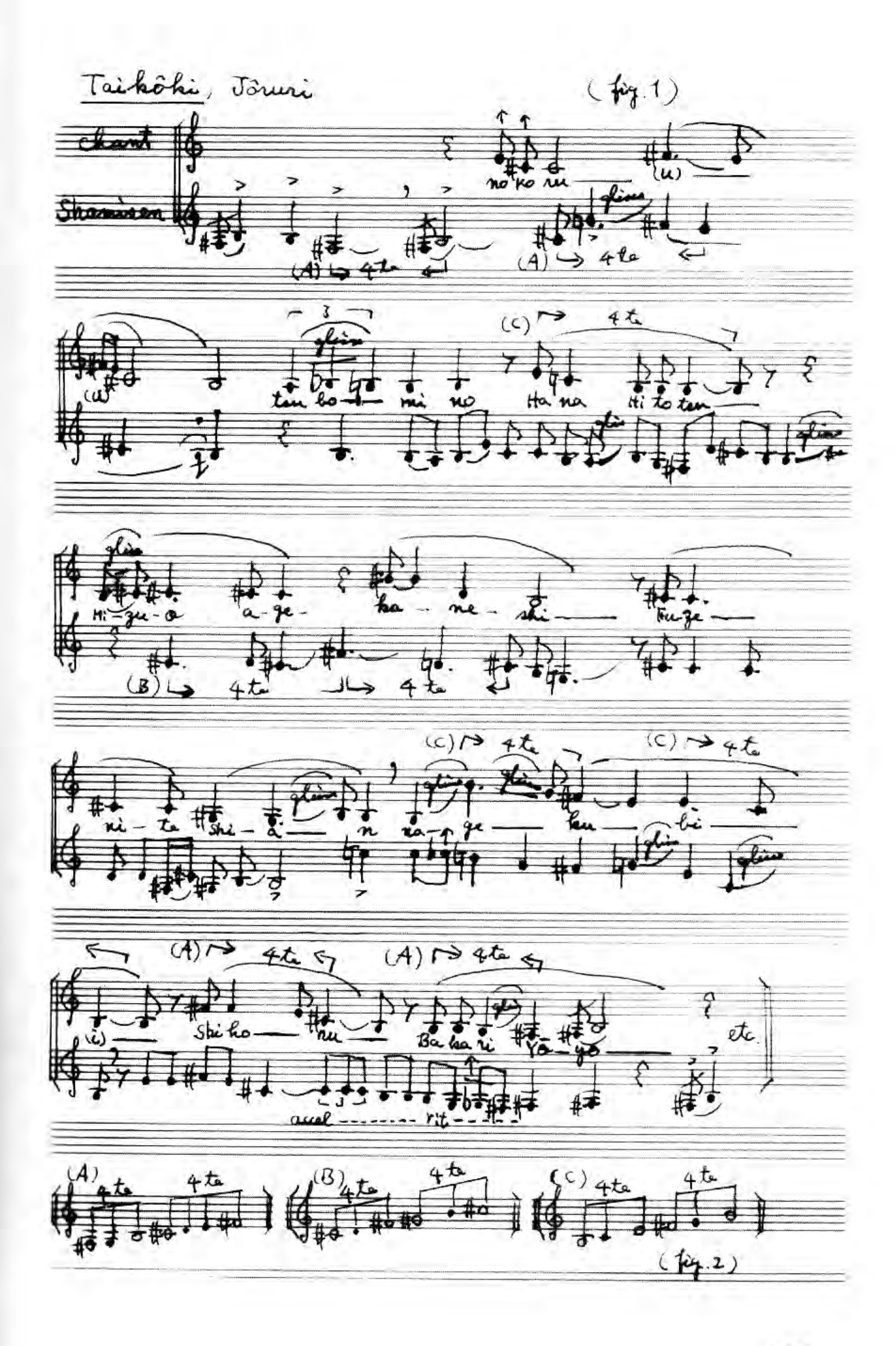
événement, dont les conséquences ou l'ampleur sont relatées dans la troisième section. La quatrième introduit une nouvelle péripétie qui fait rebondir l'action. Et la cinquième section amène le dénouement de la pièce. Ainsi, le déroulement du *jôruri* se conforme-t-il au principe de *jo-ha-kyû*, et comme dans le *nô*, les cinq sections se subdivisent à leur tour en trois sous-sections : *kuchi* (départ), *naka* (centre) et *kiri* (final) (cf. A. Tamba, p. 321, 1988).

Structure tonale du *jôruri*

La structure musicale du *jôruri* repose sur la transposition du système modal *in* ou *miyako-bushi*, constitué de deux tétracordes disjoints se divisant eux-mêmes en une seconde mineure et une tierce majeure, de bas en haut, comme le montre l'extrait du *«Taïkôki»*, créé en 1799 (fig. 1). Nous constatons dans cet exemple, trois transpositions du système modal : *in* : le système A basé sur la première corde ouverte, *Fa*#2 ; le système C constitué sur la deuxième corde ouverte, *Si*2 ; quant au système B, partant de la note située une quinte au-dessus du système A, *Do*#3, il fait fonction de système de passage (cf. fig. 2).

c) Le *kabuki*.

Le terme de *kabuki* (littéralement, chant, danse et technique théâtrale) désigne un spectacle constitué des trois éléments : musique, chorégraphie et jeu scénique, dont l'origine remonte à la fin du 16e siècle. Il est difficile de parler de la musique de *kabuki* dans son ensemble, car celle-ci n'a cessé d'évoluer au cours de ses quatre siècles d'existence, si bien qu'elle présente une grande diversité tant du point de vue de la structuration des pièces que de l'instrumentation. Cependant, en dépit de telles modifications, et malgré l'introduction de répliques parlées, le théâtre de *kabuki* reste essentiellement fondé sur l'expression musicale et chorégraphique. Même si le réalisme prévaut de plus en plus, les



Taikôki, Jôruri
(fig. 1)
Chant
Shamisen
no ko ru
gliss
etc.
(A)
(B)
(C)
(fig. 2)

entrées et les sorties des acteurs principaux, ou les combats, par exemple, sont toujours présentés de manière stylisée, avec des gestes de danse, tandis que l'état d'âme de tel ou tel personnage est évoqué par un chant, que mime l'acteur, comme une poupée mime le *jôruri* dans le *bunraku*. Musique et danse constituent donc bien les deux composantes fondamentales et constantes du *kabuki*, qui, à ce titre, peut être défini comme un théâtre musical et chorégraphique.

La musique du *kabuki* telle que nous l'entendons aujourd'hui date approximativement du milieu du 18e siècle. Au-delà, nous ne disposons que de scénarios et de documents historiques, écrits et iconographiques, qui nous renseignent sur le rôle dévolu à la musique, sur l'instrumentation, etc.

Aspect historique

Le *kabuki* s'est développé pour répondre au besoin du peuple, à partir du moment où le théâtre *nô* devenait, au 17e siècle, l'apanage de la classe militaire dirigeante, et atteignait un haut degré de raffinement. Les acteurs de *nô*, reconnus officiellement, reçurent des fiefs et furent ainsi intégrés dans le système féodal. Cet état de choses entraîna la création du *kabuki* qui, à ses débuts, exploita les chants et les danses populaires du 16e siècle, comme l'avait fait le *nô*. Sans entrer dans le détail, nous pouvons distinguer trois époques dans l'histoire du *kabuki* : la genèse, la création et l'achèvement.

La genèse du *kabuki*

Il est admis généralement que le *kabuki* fut créé par Okuni, prêtresse du temple d'Izumo, au début du 17e siècle. Mais il est plus vraisemblable que plusieurs troupes analogues durent également exister, parmi lesquelles se distingua celle d'Okuni en raison de l'audace créative de cette prêtresse, et qui connut un plus grand succès que les autres. On ne peut d'ailleurs qu'admirer l'initiative artistique des

femmes de cette époque, à qui l'on doit, en particulier, la plus grande part du renouveau théâtral. Cet esprit innovateur n'allait certes pas sans une certaine provocation de la part de ces femmes. Ainsi, Okuni, prenant le contre-pied des convenances de son temps, n'a-t-elle pas hésité à se couper les cheveux et à se déguiser en homme pour tenir les rôles masculins, tout comme les hommes avaient l'habitude, dans le *nô*, d'interpréter, masqués, les rôles de femme. En général, Okuni montait des comédies où elle montrait la manière dont les hommes de son époque courtisaient les femmes. De plus, elle mêlait à cette intrigue amoureuse des chants et des danses de plusieurs régions, tels que *Kobaragi-odori*, *Hizen-odori* ou *Nenbutsu-odori*. Les peintures d'alors révèlent l'usage des instruments de *nô* pour le *kabuki* : une flûte et trois tambours (*kotsuzumi, ôtsuzumi* et *taïko* : tambour d'épaule, de hanche et à battes). Toutefois, on adjoignait d'autres percussions, comme nous le verrons plus loin : *atari-gane* (petit gong), *dadaiko* (tambour en forme de tonneau), *suzu* (sistre), etc. Mais, fait remarquable, le *shamisen* (luth à trois cordes), appelé à devenir le principal instrument du *kabuki*, n'était pas encore utilisé. Il faut attendre les années 1620, pour voir apparaître cet instrument dans l'*onna-kabuki* ou le *kabuki* des femmes, forme théâtrale qui se développe dans le sillage des spectacles mis en scène par Okuni. Des troupes exclusivement féminines présentent alors des *kabuki* qui remportent un vif succès. Ces actrices sont aidées par des maisons de thé qui soutiennent ainsi les spectacles théâtraux. Mais cet état de fait créant de fâcheuses interférences entre le monde du spectacle et celui de la prostitution féminine, le gouvernement des Tokugawa finit par interdire l'*onna-kabuki* en 1629.

A la disparition de l'*onna-kabuki* succède la création du *wakashû-kabuki*, à Kyôto. Il s'agit, cette fois, d'une troupe d'adolescents qui chantent et dansent en groupe, sur un accompagnement instrumental. Les instruments de *nô* sont de nouveau utilisés auxquels on ajoute, selon les pièces, un *koto* (cithare à treize cordes), un *shino-bue* (flûte de bambou)

ou un *ôdaiko* (grand tambour), ces deux derniers empruntés à la musique folkorique. Mais, en 1652, le *wakashû-kabuki* est, à son tour, interdit par le gouvernement qui redoute l'extension de la pédérastie dans la classe militaire, alors au pouvoir. Et c'est finalement le *yarô-kabuki* ou *kabuki* d'hommes, apparu en 1653, qui va s'imposer et devenir le prototype du *kabuki* actuel.

Ce bref historique met en évidence l'origine populaire du *kabuki* et sa vitalité qui lui a permis de résister aux interdictions successives du gouvernement, soucieux des répercussions néfastes de certains spectacles. En 1723, par exemple, les pièces traitant du double suicide ne doivent plus être représentées, tant leur effet sur la population est inquiétant. En 1736, à Edo, le gouvernement interdit le spectacle de Bungo, le célèbre récitant de *jôruri*, en raison de son jeu jugé trop sensuel.

Période de création

Cette période s'étend à peu près sur un siècle, de 1653 à 1750 environ, époque à laquelle le *kabuki* parvient à son plein achèvement à Kyôto. Le *yarô-kabuki* est alors autorisé par le gouvernement qui lui impose néanmoins certaines restrictions. Le spectacle doit se limiter à des danses et une farce mimée, sans allusion politique. Mais le *kabuki* s'achemine plutôt vers une forme de théâtre à répliques, de type réaliste, que vers un spectacle musical et chorégraphique. Cependant, il ne s'agit pas de rejeter la musique et la danse, qui restent les principales composantes du *kabuki*, mais de développer l'aspect théâtral qui faisait défaut à l'époque précédente. Quatre faits caractérisent cette évolution : 1) la modification de l'espace scénique ; 2) la création de pièces à plusieurs actes; 3) l'apparition d'auteurs dramatiques ; 4) l'exécution des rôles de femme par des hommes.

1) Modification de l'espace scénique. L'aménagement de la scène tel qu'il était conçu pour le *nô* est abandonné. Un rideau sépare désormais la scène du public. Ainsi est-il pos-

sible de monter une mise en scène réaliste avec des décors que le *nô* ignorait. Dans ce dernier, en effet, tout est symbolique. A commencer par le *hashi-gakari*, cette passerelle qui, reliant deux espaces scéniques, évoque le passage entre l'au-delà et le monde d'ici-bas, actuel. Dans le *kabuki*, la passerelle, *hana-michi*, en changeant de fonction change aussi de place. Située au milieu du public et séparée de la scène désormais fermée par le rideau, elle devient un chemin réel qui traverse notre monde réel, et permet au public de voir de tout près les acteurs. Vers 1730, c'est le triomphe de l'ingéniosité technique à Osaka avec l'apparition des plateaux et des murs tournants et émergeants (*seri-age*). Dorénavant, les changements de décors s'effectuent instantanément, ce qui raccourcit les entractes et crée des effets de mise en scène saisissants.

2) Création de pièces à plusieurs actes. L'installation d'un rideau et l'utilisation de décors réalistes vont de pair avec la création de pièces de *kabuki* à plusieurs actes. A partir de 1664, les pièces ont en général trois ou quatre actes, et le dialogue tend à dominer les scènes dansées qui se réduisent à un seul acte. En conséquence, les musiciens qui, jusque-là, étaient installés sur la scène, selon la tradition du théâtre *nô*, sont désormais placés sur le côté, cachés des yeux du public par un rideau de bambous. Mais pour les scènes dansées, ils reviennent sur le plateau pour jouer, par exemple, les *nagauta* qui accompagnent les danses dans «*Dôjôji*», «*Kanjinchô*», etc. Et selon les pièces, le récitant de *jôruri* se tient sur le côté droit de la scène (*dégatari*) pour débiter le texte narratif que mime le personnage principal.

3) Apparition d'auteurs dramatiques. Jusqu'au milieu du 17e siècle, dans le *kabuki*, c'était les acteurs eux-mêmes qui écrivaient sommairement le scénario servant de canevas au spectacle improvisé. Mais à partir de la seconde moitié du 17e siècle, apparaissent les premiers auteurs dramatiques professionnels : Saikaku (1642-1693), Chikamatsu (1653-1724), Tominaga Heibei (?-1697), etc. Chikamatsu Monzaemon, notamment, connut une certaine renommée, et en écrivant à la fois pour le théâtre de marionnettes avec *jôruri* (*bunraku*)

et le *kabuki*, il établit un pont entre ces deux genres théâtraux. Parvenu à son apogée à la fin du 17e siècle, le *bunraku* dont le chant narratif, *jôruri*, est mimé par une marionnette, exerça une influence considérable sur le *kabuki*. Les pièces de *bunraku* qui avaient gagné la faveur du public entrèrent dans le répertoire du *kabuki* au début du 18e siècle. C'est également au *bunraku* que le *kabuki* doit ses changements rapides de costumes. Et ses techniques vocales et gestuelles sont issues en grande partie de l'école de *Gidayû*. En 1714, un emplacement appelé *chobo* est réservé sur le côté droit de la scène, caché par un rideau de bambous. C'est là que les musiciens jouent le *jôruri* lors de l'entrée et de la sortie des acteurs ou pour accompagner les scènes d'amour. Plus tard, des auteurs dramatiques tels que Namiki Munesuke (1694-1751), Namiki Shôzô (1730-1773), etc., enrichiront le répertoire du *kabuki*.

4) Rôles de femme joués par des acteurs. Depuis la création du *yarô-kabuki* en 1653, la tradition du théâtre *nô* selon laquelle les rôles de femme étaient joués par des hommes masqués, est rétablie. Il existe cependant une différence fondamentale dans la manière de concevoir un rôle de femme dans ces deux formes théâtrales. Dans le *nô*, les acteurs ne se soucient pas d'avoir un jeu réaliste. Ils essaient au contraire d'exprimer, par la stylisation, l'essence même de la femme selon une classe définie, hiérarchisée (villageoise, princesse, courtisane, ogresse, etc.) et selon l'âge du personnage (jeune, adulte, vieille femme, etc.). Dans le *kabuki*, le rôle de femme, également stylisé, se conçoit au contraire dans le plus grand réalisme, en adoptant une élocution en voix de fausset et des gestes féminins. Ainsi, un acteur spécialisé dans les rôles de femme, *oyama*, est-il souvent plus féminin qu'une femme. Depuis le 17e siècle, se sont alors fondées des familles d'acteurs de *kabuki* spécialisées dans les rôles de femme, telles que les Yoshizawa, Segawa, Iwaï, etc. On classe ces rôles en deux catégories, selon qu'il s'agit d'une personne jeune, *waka-onna* (courtisane, princesse, épouse, etc.) ou âgée, *kasha* (servante âgée, patronne d'auberge, etc.).

Période d'achèvement

Cette période qui s'étend de 1750 à la restauration de Meiji, marque l'achèvement musical du *kabuki*. Certes, sur le plan théâtral, le *kabuki* était arrivé à son point de perfection à Kyôto et à Osaka dès la première moitié du 18e siècle. Mais sur le plan dramatique proprement dit, il va continuer de s'améliorer sous l'impulsion d'auteurs comme Chikamatsu Hanji (1725-1783), Sakurada Jisuke (1733-1808), Namiki Gohei (1747-1808), Tsuruya Namboku 4e (1755-1829) et plus tard, Kawatake Mokuami (1816-1893). Au début du 19e siècle, presque tous les villages possèdent un théâtre de *kabuki* ou de *bunraku*. Ils peuvent, soit y donner leur propre spectacle d'amateurs, soit accueillir des troupes en tournée. Sur le plan musical, c'est seulement à la fin du 18e siècle que les chants issus du *jôruri*, tels que *tokiwazu, tomimoto* ou *kiyomoto*, parviennent à s'adapter parfaitement au *kabuki*.

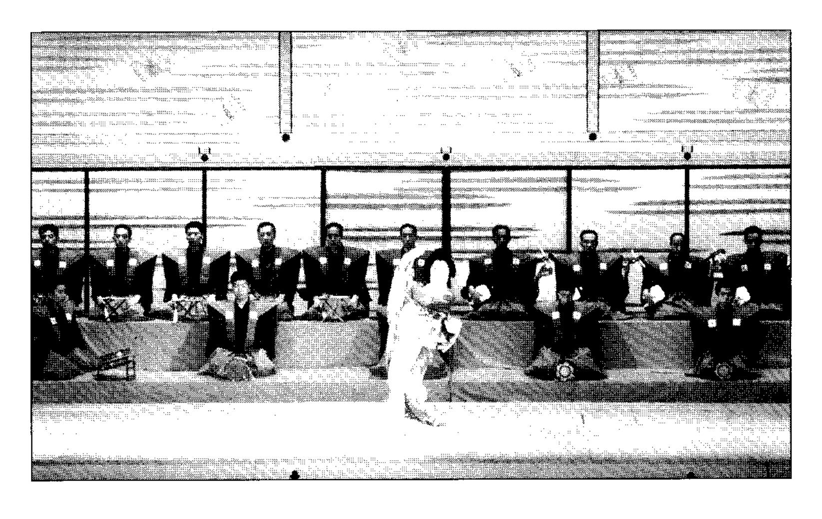
Le rythme libre des chants narratifs du *jôruri*, permet de les utiliser au mieux pour accompagner l'entrée et la sortie ainsi que les mouvements des acteurs principaux. Mais, pour accompagner la danse, on préfère les chants de *nagauta* dont le rythme fixe convient bien aux instruments à percussion qui animent les scènes chorégraphiques. Fujita Kichiji (1714-1771) portera à sa perfection le *nagauta* à Edo. A la fin du 18e siècle, c'est également Edo qui devient le centre d'activité du *kabuki*, supplantant ainsi Kyôto.

Cette période d'achèvement présente les trois caractéristiques suivantes :

1) Accentuation de la cohérence et de l'aspect moral de l'intrigue. Les pièces deviennent plus compliquées et plus élaborées qu'auparavant. Des éléments d'ordre éthique, spirituel, s'ajoutent à l'aspect simplement anecdotique de l'intrigue. Les auteurs dramatiques, prenant en effet conscience de l'impact du théâtre sur les spectateurs, se sentent obligés de ne plus se limiter aux seules scènes d'assassinats, d'adul-



Scène de kabuki : Taïkôki



Scène de nagauta

tères ou de doubles suicides. Pour justifier les scènes de violence, les dramaturges introduisent donc des conclusions morales : à la fin, le bien triomphe du mal, l'immoralité est punie, etc. Les auteurs répondent ainsi aux injonctions du gouvernement des Tokugawa, en essayant d'éduquer le peuple par des spectacles édifiants.

2) Amélioration des installations scéniques. Aux inventions de l'époque précédente viennent s'ajouter divers accessoires, par exemple, une planche tournante utilisée comme mur pour faciliter l'apparition et la disparition soudaines de fantômes, des perruques dont tous les cheveux tombent dès qu'on les peigne, pour simuler de graves maladies. Ainsi, l'ingéniosité de ces trouvailles accentue-t-elle le réalisme dans le *kabuki*. Mais, vers le mileu du 19e siècle, la recherche trop poussée du fantastique et la complication des scénarios vont entraîner le *kabuki* dans la décadence.

3) Fixation de la musique et des danses. C'est entre la fin du 18e et le début du 19e siècle que s'établit définitivement la tradition musicale du *kabuki* actuel. Une pièce de *kabuki* est accompagnée, du début à la fin, d'une musique exécutée, soit dans l'espace caché par un rideau de bambous et situé à gauche de la scène (*geza*) ou à droite (*chobo*), soit au fond de la scène (*hinadan*), où les musiciens chantent, accompagnés du *shamisen* et d'autres instruments. A la même époque, on fixe aussi les chorégraphies des personnages féminins et l'on commence à faire danser également des rôles masculins.

Les dix-huit pièces les plus connues du répertoire du *kabuki* : «*Sukeroku* », «*Shibaraku* », «*Yanone* », «*Narukami*», etc. sont fixées à cette époque, ainsi que les drames dansés tels que «*Kanjinchô*», «*Momijigari*», «*Musume Dôjôji*», etc., toujours joués de nos jours. Dans d'autres pièces, la partie dansée se réduit à une seule scène. Mais les mouvements chorégraphiques (*furi*), tels que *mie*, ou les gestes cadencés caractéristiques marquant la fin des mouvements, sont partout présents dans le *kabuki*.



Scène de kabuki : Taïkôki



Scène de nagauta

tères ou de doubles suicides. Pour justifier les scènes de violence, les dramaturges introduisent donc des conclusions morales : à la fin, le bien triomphe du mal, l'immoralité est punie, etc. Les auteurs répondent ainsi aux injonctions du gouvernement des Tokugawa, en essayant d'éduquer le peuple par des spectacles édifiants.

2) Amélioration des installations scéniques. Aux inventions de l'époque précédente viennent s'ajouter divers accessoires, par exemple, une planche tournante utilisée comme mur pour faciliter l'apparition et la disparition soudaines de fantômes, des perruques dont tous les cheveux tombent dès qu'on les peigne, pour simuler de graves maladies. Ainsi, l'ingéniosité de ces trouvailles accentue-t-elle le réalisme dans le *kabuki*. Mais, vers le mileu du 19e siècle, la recherche trop poussée du fantastique et la complication des scénarios vont entraîner le *kabuki* dans la décadence.

3) Fixation de la musique et des danses. C'est entre la fin du 18e et le début du 19e siècle que s'établit définitivement la tradition musicale du *kabuki* actuel. Une pièce de *kabuki* est accompagnée, du début à la fin, d'une musique exécutée, soit dans l'espace caché par un rideau de bambous et situé à gauche de la scène (*geza*) ou à droite (*chobo*), soit au fond de la scène (*hinadan*), où les musiciens chantent, accompagnés du *shamisen* et d'autres instruments. A la même époque, on fixe aussi les chorégraphies des personnages féminins et l'on commence à faire danser également des rôles masculins.
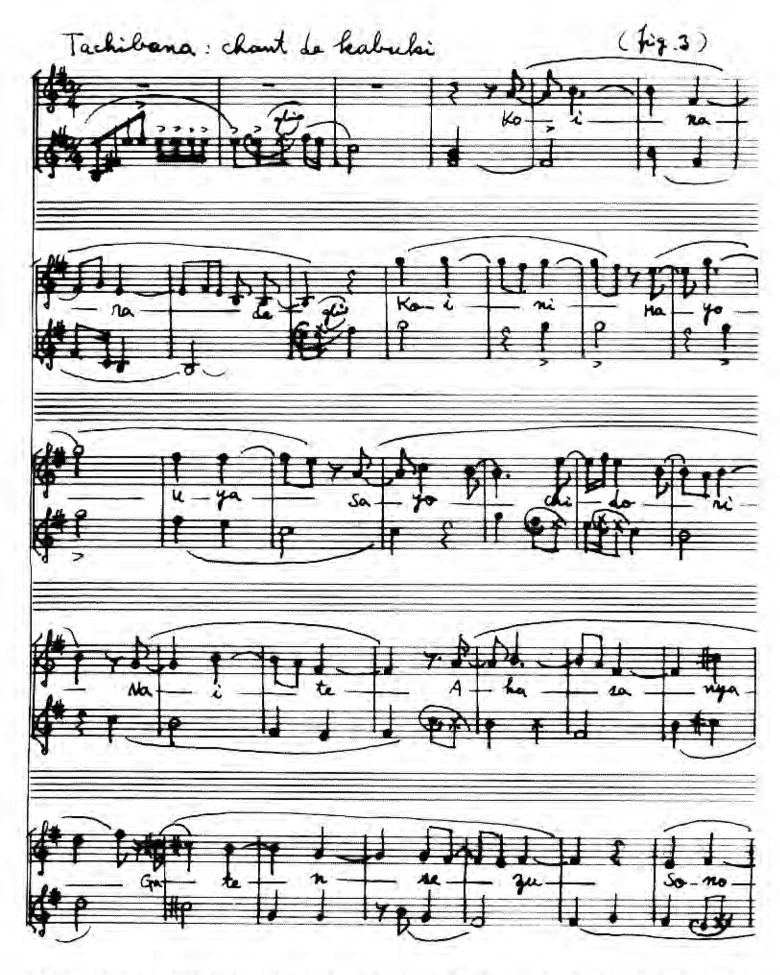
Les dix-huit pièces les plus connues du répertoire du *kabuki* : «*Sukeroku* », «*Shibaraku* », «*Yanone* », «*Narukami*», etc. sont fixées à cette époque, ainsi que les drames dansés tels que «*Kanjinchô*», «*Momijigari*», «*Musume Dôjôji*», etc., toujours joués de nos jours. Dans d'autres pièces, la partie dansée se réduit à une seule scène. Mais les mouvements chorégraphiques (*furi*), tels que *mie*, ou les gestes cadencés caractéristiques marquant la fin des mouvements, sont partout présents dans le *kabuki*.

Répertoire

Les pièces de *kabuki* se répartissent en deux catégories selon le sujet traité : les drames chorégraphiques d'une part, et les drames à répliques d'autre part. Ces derniers se divisent à leur tour en trois groupes. Les pièces aristocratiques, ou *ôchômono,* comme «*Imose-yama*», «*Sugawara-denju-tenarai-kagami* », etc., qui mettent en scène des événements et des personnages de la classe aristocratique ; les pièces historiques, ou *jidaïmono* : «*Yoshitsune-sembon-zakura*», «*Chûshingura* », «*Taïkôki*», qui représentent des personnages appartenant à la classe dirigeante des militaires et traitent d'affaires les concernant; enfin, les pièces populaires, ou *sewamono*, dont les acteurs principaux sont des bourgeois, des villageois et même des malfaiteurs, et dont les sujets sont empruntés à la vie quotidienne. Parmi les pièces relevant de ce dernier groupe, on peut citer : «*Double suicide à Sonezaki*», «*Histoire de fantôme à Yotsuya*», «*Benten-kozô*», etc.

Musique et instruments

La musique de *kabuki* comporte une partie vocale et une partie instrumentale. Comme nous l'avons déjà vu, la partie vocale est exécutée tantôt sur la scène avec accompagnement instrumental, et face au public, *degatari*, tantôt en retrait et à gauche de la scène (*geza*). Les chants exécutés dans le *geza* sont en principe limités aux *nagauta*, accompagnés au *shamisen* ou, exceptionnellement, donnés en solo. Ces chants sont classés d'après le texte ou la scène qu'ils accompagnent : par exemple, *kaidôuta* (chant de voyage), *matsuri-uta* (chant de fête), *kuruwauta* (chant du quartier de plaisir), etc., et sont communs à plusieurs pièces. L'exemple ci-dessous donnera une idée d'une chanson de *geza*. Il s'agit d'un extrait de «*Tachibana*», seul chant encore utilisé aujourd'hui seulement dans la pièce «*Imose-yama*», présenté ici dans la transcription de T. Kubota (cf. 495, Kabuki Ongaku, 1980) (cf. fig. 3).



Ici, le rythme du chant est toujours syncopé par rapport au *shamisen* qui le fractionne d'une manière relativement régulière. Et par son écriture hétérophonique, ce chant illustre bien la musique traditionnelle japonaise du 17e siècle dans ce qu'elle a de plus caractéristique.

Instruments principaux du *kabuki*

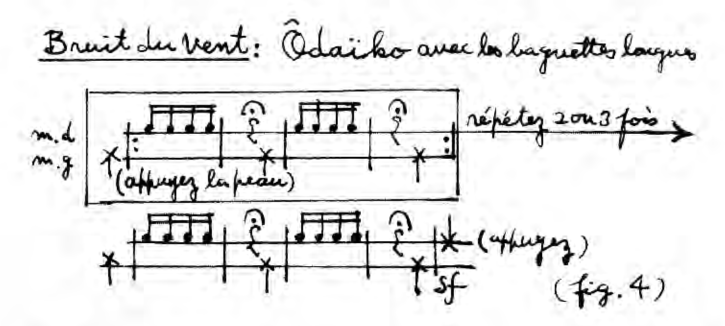
Shamisen. Depuis son apparition dans le *kabuki* au début du 17e siècle, le *shamisen*, luth à trois cordes, est devenu

l'instrument par excellence de la classe citadine, en même temps que celui du *kabuki*. Il existe plusieurs types de *shamisen* dans le *kabuki :* les *shamisen* du *nagauta*, du *tokiwazu*, du *kiyomoto*, etc. Chacun de ces instruments présente des caractéristiques qui le font préférer pour accompagner tel ou tel jeu scénique. Ainsi le caractère grandiloquent et la tessiture grave du *shamisen* du *gidayû* conviennent particulièrement au genre historique. Le *shamisen* du *nagauta*, pour sa part, est mieux adapté aux scènes de danse, en raison de sa tessiture aiguë et légère qui donne une plus grande coloration sonore. Parfois, plusieurs sortes de *shamisen*, sont utilisées alternativement pour répondre aux différents besoins dramatiques (cf. le *nagauta*). Par exemple, dans la scène de *«Momijigari»* on joue de trois sortes de *shamisen* : ceux de *gidayû*, de *tokiwazu* et de *nagauta ;* ou bien, dans la scène de *«koi-nyôbo»*, ce sont les *shamisen* de *gidayû* et de *tokiwazu*. Nous mesurons par là l'importance du *shamisen* dans la musique du *kabuki*, et à quel point son choix pour chaque type de pièce devait être étudié avec soin. C'est sans doute en raison de cette importance que la composition des chants revenait aux joueurs de *shamisen*.

Shino-bue et *nô-kan*. Ces deux sortes de flûtes de bambou à sept trous latéraux sont jouées par le même flûtiste qui change d'instrument suivant l'atmosphère dramatique de la scène. Leur musique est constituée de cellules fixes non mesurées, qui s'adaptent librement au déroulement dramatique. Pour accompagner les danses, les flûtistes exécutent, au contraire, des cellules fixes mesurées qui accentuent la régularité rythmique. Le *shino-bue* ou *take-bue*, flûte issue de la musique populaire shintoïste, est réservé pour les scènes de fête populaire ou de danses en groupe. Quant à la flûte *nô-kan*, venue du théâtre *nô*, elle est utilisée dans les pièces adaptées du répertoire du *nô*, en même temps que les trois tambours *ko-tsuzumi*, *ô-tsuzumi* et *taïko* (cf. le *nô*).

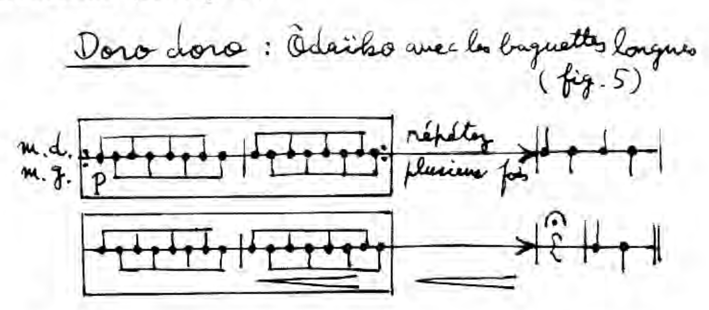
O-daïko. (cf. photo, p. 122) C'est un grand tambour, dont le fût mesure environ 1m. de long et 60 cm. de diamètre.

Les deux extrémités sont recouvertes d'une peau de bœuf clouée directement sur le fût. L'*ô-daïko* est employé pour animer le rythme des danses ou celui des pièces d'introduction. Il sert aussi à décrire les phénomènes naturels, comme la neige, le tonnerre, les vagues, le bruit du vent ou de l'eau, les cascades, la pluie, etc., à l'aide de cellules rythmiques bien précises qui forment une sorte de langage symbolique et codifié, commun à toutes les pièces du *kabuki*. Ce type de description, devenu aujourd'hui conventionnel, est une des caractéristiques les plus marquantes du *kabuki*. Voici, à titre d'exemple, la cellule appelée kaza-oto (bruit du vent), dans la transcription de Tanaka Denzaemon (cf. fig. 4).



Ce bruit du vent accompagne les scènes qui se déroulent sur une plage, au bord d'un lac, dans un paysage enneigé, ou encore le soir, dans l'obscurité. Il intensifie le sentiment de solitude, de calme ou d'inquiétude. A côté de ce rôle psychologique, cette même cellule est exécutée pour les entrées ou les sorties précipitées des acteurs. De même, la cellule *nami* (bruit de vague) sert non seulement pour évoquer l'océan, un grand lac ou une large rivière, mais aussi pour l'entrée et la sortie des acteurs, les changements de décors, etc. Autrefois, ce tambour était aussi utilisé comme signal sonore, fonction qu'il a perdue depuis. Il marquait en effet les moments de rassemblement des acteurs, le début de chaque acte et la fin du spectacle. Enfin, joint à d'autres

instruments, notamment le *shamisen* et la flûte *nô-kan*, il annonce l'apparition de fantômes. Le *shamisen* joue alors une cellule très sombre, dans un registre grave, cellule appelée *Yûrei-sanjû*, tandis que la flûte joue une cellule triste et larmoyante, appelée *netori*, et que le tambour frappe assez longuement la cellule *dorodoro*, tantôt doucement, tantôt crescendo (cf. fig. 5).



Ki ou *hyôshi-gi*. Constitué de deux pièces de bois très dur, que l'on frappe l'une contre l'autre, cet instrument a une fonction importante dans le *kabuki*, celle d'annoncer l'ouverture et la fermeture du rideau. Il accompagne également les cadences gestuelles des acteurs (*mie*). On utilise, dans ce cas, une paire de *ki* plus petite que la première, pour obtenir deux sons de hauteur différente, et l'on frappe sur une planche de bois posée par terre sur le côté droit de la scène (cf. photo).

Instruments secondaires du *kabuki*

Atari-gane (petit gong). Cet instrument, emprunté à la musique folklorique shintoïste, est souvent employé dans les scènes de fête, de farce ou de la vie quodienne. Il est fréquemment associé à la flûte de bambou *shino-bue*.

Gaku-daïko. C'est un tambour de même facture et de même utilisation que l'*ô-daïko*, mais son fût est plus court. Il est employé dans la musique folklorique shintoïste.

Mame-daïko. Cette série de trois petits tambours rangés dans une caisse accompagne les scènes d'enfants (cf. photo).

Dora. Ce tam-tam avec mamelon, d'origine bouddhique, est utilisé dans le *kabuki* pour marquer les heures, et dans les scènes qui se passent dans les temples bouddhiques ou shintoïstes.

Honzuri. Grande cloche accrochée à un support, le *hanzuri*, qui remplace souvent le tam-tam, *dora*.

Instruments particuliers du *kabuki*

Mokugyo. Bloc de temple, d'origine bouddhique, dont on se sert pour les scènes de temple et pour les séquences dramatiques, tristes et solitaires.

Kin. Ce bol en bronze remplit les mêmes fonctions que le *mokugyo*.

Rei. Cloche munie d'un manche utilisée pour les scènes avec chants de pèlerinage.

Matsu-mushi. Cette paire de petits gongs est employée pour décrire des chants d'insectes ou le bruit de l'enclume dans les scènes de fonderie (cf. photo).

Ekiro. Autrefois, ces anneaux de fer attachés autour d'un fil étaient suspendus au cou des chevaux. Dans le *kabuki*, ils évoquent les scènes de voyage ou de relais (cf. photo).

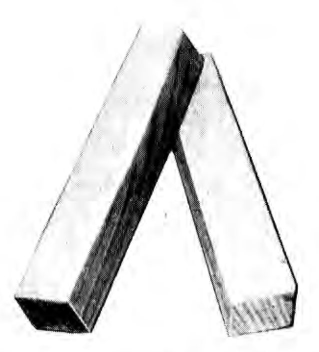
Yotsu-dake. Ce sont quatre morceaux de bambou obtenus en coupant longitudinalement une tige en quatre. On les utilise soit par deux, soit les quatre (une paire dans chaque main), pour animer les scènes de danses ou évoquer les musiciens ambulants et la vie citadine.

Mokkin. Il se présente comme une série de boîtes en bois accordées, destinées comme le *tekkin* (lamelles de fer) et le *chappa* (cymbales), à créer une atmosphère exotique chinoise.

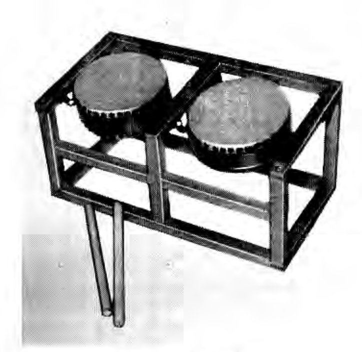
Il existe encore bien d'autres instruments spécialisés dans tel ou tel usage particulier, comme *uchiwa-daïko, é-daïko,* pour les pèlerins, *moku-shô* (shô en bois), *bangi* (latte de bois), *sôban* (petit gong suspendu), pour les scènes de temple et le culte bouddhique, etc. Tous ces instruments interviennent dans différentes combinaisons, pour accompagner les scènes théâtrales.



O. daïko



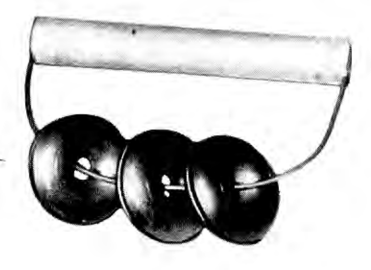
Hyôshigi



Mame-daïko
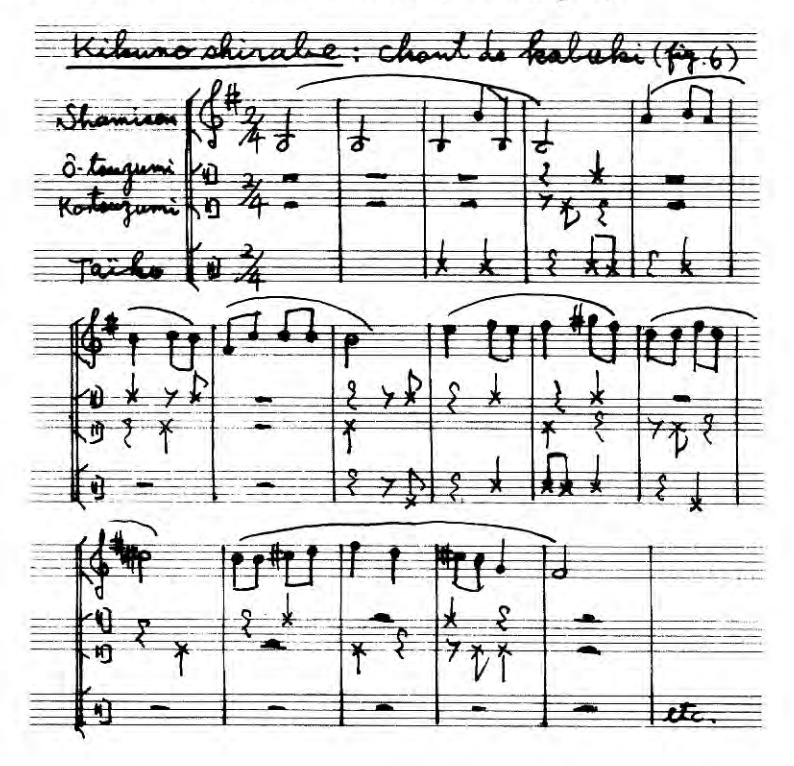


Matsu-mushi



Ekiro
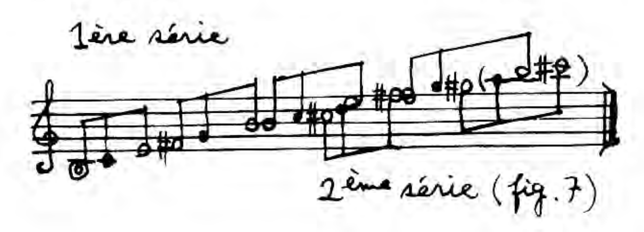
Voici, à titre d'exemple, *Kikuno shirabe*, tiré de *«Oniichi-Hôgen»*, dans la transcription de T.Kubota (la partie de *nô-kan* n'a pas été transcrite en notation occidentale). Cette musique qui accompagne une scène de conversation entre des serviteurs en train de nettoyer la cour intérieure du manoir d'Oniichi, est écrite, selon la formation conventionnelle des pièces historiques, pour *shamisen* (doublés), *ô-tsuzumi, ko-tsuzumi, taiko* et *nô-kan* (fig. 6).



Structure tonale du *kabuki*

Les deux exemples présentés ci-dessus : *«Tachibana»* et *«Kikuno shirabe»* nous donnent une idée du système tonal de la musique de *kabuki*. Nous avons affaire à un système tétracordal hémitonique disjoint : *Si-Mi* et *Fa#-Si*. Chaque

tétracorde se divise à son tour en une seconde mineure et une tierce majeure. Et, comme nous le constatons ici, un système tétracordal supplémentaire : *Do#-Fa#* et *Sol#-Do#*, est utilisé pour éviter la monotonie (cf. fig.7).



Au terme de ce survol de la musique de *kabuki*, nous voyons comment celle-ci s'est peu à peu constituée de manière originale à partir des traditions musicales autochtones du 16e siècle, pour atteindre sa forme définitive à la fin du 18e siècle. L'introduction du *shamisen* et d'instuments à percussion d'origines diverses, la recherche de relations étroites entre la musique, les mouvements, la danse, le déroulement et le «climat» dramatique, ainsi que la poursuite d'une esthétique tantôt exagérée, tantôt raffinée, sans oublier un certain souci moral, sont les principales caractéristiques du *kabuki*. Un spectacle musical unique en son genre qu'a su développer et mener à la perfection, entre le 17e et le 19e siècle, la classe bourgeoise citadine du Japon.

GENRES MÉLISMATIQUES

Le *jiuta*, chants accompagnés du *shamisen*.

Le terme de *jiuta* apparaît assez tardivement au début du 19e siècle, pour désigner les chants accompagnés du *shamisen* de la région de Kyôto et d'Osaka et se distinguer de l'*Edo-uta*, chants du même genre, mais de la région d'Edo (Tôkyô).

Au début, le *jiuta* regroupait tous les genres vocaux tels que *kumiuta, nagauta, tegoto-mono, yôkyoku-mono, jôruri-mono, saku-mono, hauta*, les chants théâtraux et les pièces

instrumentales. Or, progressivement, le *hauta* et le *nagauta* vont se développer pour constituer un genre indépendant et, d'autre part, les chants théâtraux, *shibaï-uta* et *kouta*, sont assimilés dans différents genres vocaux. Ici, nous réunissons donc sous le terme de *jiuta*, le *kumiuta*, le *tégoto-mono*, le *yôkyoku-mono*, le *jôruri-mono* et le *saku-mono*. Ces distinctions reposent soit sur la structure musicale, comme le *kumiuta*, suite de poèmes, et le *tegoto-mono*, chant avec parties instrumentales importantes ; soit sur la provenance des textes comme ceux du *yôkyoku-mono* issus du *nô*, ou du *jôruri* ; soit sur le caractère des textes comme celui, comique, du *saku-mono*. Le répertoire du *jiuta* est propagé dès le départ par les musiciens aveugles jusqu'à ce que le gouvernement de Meiji abolisse, en 1871, le privilège de leur corporation et intègre le *jiuta* dans le conservatoire de Tôkyô, en 1936.

a) Le *kumiuta*

Au milieu du 16e siècle, le *shamisen* est un simple instrument de musique folklorique accompagnant les chants populaires. Au début du 17e siècle, grâce à deux musiciens aveugles, Ishimura (?-1642) et Torasawa (?-1654), qui modifient et fixent la facture du *shamisen*, imposent l'usage du plectre et définissent l'accord et la technique de l'instrument, son répertoire commence à s'enrichir de chants artistiques. A la fin du 17e siècle, sous l'influence du *kumiuta* du *koto*, quatre séries de sept pièces chacune sont fixées, au fur et à mesure, par plusieurs intendants, *kengyô*, de la corporation des aveugles. Ce sont, par ordre de caractère : une série de *kumiuta* principal, *omote-gumi*, avec des pièces comme *«Ryûkyû»*, *«Tori»*, *«Ukiyo»*, etc. ; une série de *kumiuta* brillant, *hade-gumi*, avec *«kuro-fune»*, *«kyô-kanoko»*, *«Nagasaki»*, etc. ; une troisième série de *kumiuta* semi-principal, *ura-gumi*, avec *«Aoyagi»*, *«Hayafune»*, etc. ; et huit pièces de la transmission secrète, *hikyoku*, comme

«Rangoya», *«Yurikan»*, etc. Les textes de ces chants furent publiés par les soins de Shûshôken dans le *Matsu no ha*, *«l'Aiguille du pin»*, en 1703. Ces *kumiuta* furent transmis jusqu'à nos jours, de Yanagawa Kengyô (?-1680) de Kyôto, en passant par les écoles de Nogawa (?-1717), Kikunaga (1742-1824) et Tomizaki (?-1903) d'Osaka. Par rapport aux *kumiuta* du *koto*, de caractère noble avec leurs poèmes classiques et leur rythme fixe (128 battements par chant), les *kumiuta* du *shamisen* ont un style plus libre dû à la juxtaposition de chants folkloriques et des chants à la mode du début du 17e siècle.

La structure est assurée, en général, par la juxtaposition de cinq à huit poèmes chantés, précédés (*mae-biki*) ou interpolés (*aï-note*) par la partie instrumentale. Les pièces d'*omote-gumi* que nous avons citées ci-dessus, sont construites sur le principe de *jo-ha-kyû* (introduction-développement-rapide) : dans le *jo*, les poèmes sont chantés en prolongeant les voyelles pour créer un climat tranquille ; dans le *ha*, la pulsation rythmique s'établit petit à petit ; dans le *kyû*, en accélérant sa vitesse, la pulsation rythmique finit par coïncider avec le rythme de la mélodie récitative.

Au milieu du 17e siècle paraît une nouvelle forme, le *hade-gumi*, lancé par Yanagawa *kengyô* à Kyôto, dont les pièces sont plus libres et plus irrégulières, au rythme et au tempo plus souples que ceux de l'*omote-gumi*. Dans le *hade-gumi*, la technique du *shamisen* plus variée et mouvementée (pizzicati de la main gauche, larges vibratos, ou *koki)* rend les pièces particulièrement brillantes (*hade*). A la même époque naît également un nouveau genre, le *jiuta-nagauta*, chant long du *jiuta* lancé par deux *kengyô* : Asari (?-1697) à Edo et Asazuma (?-1690) à Kyôto. Il s'agit d'un unique et long texte chanté, composé pour le *nagauta* par des écrivains, tels que Saïkaku, Yamaoka Genin, auteurs de poèmes plus homogènes, à base d'unités rythmiques de 7 et 5 syllabes, qui vont se substituer aux poèmes juxtaposés déjà

existants. Dès le début, l'exécutant du *jiuta-nagauta*, chante en s'accompagnant au *shamisen* accordé sur *honchôshi*, accord authentique (cf. p. 142), comme dans les *kumiuta*.

Il ne faut cependant pas confondre ce *jiuta-nagauta* avec le *kabuki-nagauta* qui s'épanouit à Edo au sein du théâtre *kabuki* vers la fin du 17e siècle. Le *kabuki-nagauta*, ou *edo-nagauta*, certainement dérivé du *jiuta-nagauta*, ne présentait pas de grandes différences au départ mais ces deux formes, ayant évolué chacune dans un contexte musical différent, aboutissent à un état radicalement opposé. Le *jiuta-nagauta* se développe dans la région du sud-ouest (Kyôto, Osaka) dans le milieu des musiciens aveugles, plus conservateurs, qui vont mener à son achèvement cette forme vocale comme l'atteste son art très élaboré, doté de textes poétiques et littéraires et de rythmes complexes et syncopés. le *jiuta-nagauta* se propage dans la classe bourgeoise dont il devient la musique de chambre. Quant au *kabuki-nagauta*, il se transforme au contact des exigences du théâtre : le rythme des textes dramatiques est plus carré, et l'on intégre des percussions et des flûtes pour accompagner une scène lyrique ou chorégraphique plus visuelle et spectaculaire, comme nous le verrons plus loin.

b) Le *tegoto-mono* (chants avec parties instrumentales)

A la fin du 17e siècle, plusieurs formes nouvelles font leur apparition dans le *jiuta*. Parmi elles : le *tegoto-mono*, le *jôruri-mono*, le *yôkyoku-mono* et le *saku-mono*.

Le *tegoto-mono* (littéralement, choses manuelles) désigne un chant avec des parties instrumentales intercalées qui, au milieu du 17e siècle, tendaient déjà à se développer dans le *jiuta*, notamment dans la série *hadé* du *kumiuta*. A la fin de ce siècle, un répertoire de *tégoto-mono* est déjà constitué avec des pièces comme «*Sandan-jishi*», (Le lion à trois sections) de Sayama *kengyô* ; «*Rokudan-rembo*» (*Rembo* à six sections) de Jirôsa Kishino ; «*Sarashi*» de Fukagusa *kengyô*.

Il faut toutefois attendre la fin du 18e siècle pour que se dégage la forme achevée du *tegoto-mono* avec, par exemple, «*Saigyô-zakura*» (Les cerisiers de Saïgyô) de Kikuzaki *kengyô* ; «*Zangetsu*» (La lune à l'aube) et «*Echigo jishi*» (La danse du lion d'Echigo) de Minezaki *kengyô*.

La structure générale du *tegoto-mono* se compose d'une série de trois chants, entre lesquels s'intercale une partie instrumentale, *tegoto* (chose manuelle) : une courte introduction instrumentale, *maebiki*, suivie du premier chant assez long, mélodique, auquel succède le premier *tegoto*. Puis le deuxième chant, moins long que le premier, se fait entendre, suivi du deuxième *tegoto*. Et la pièce se termine avec le troisième chant court, à la fois plus rythmé et rapide que les deux précédents. Ainsi discerne-t-on clairement le principe de *jo-ha-kyû* qui régit, comme dans le *kumi-uta*, la structure musicale du *tegoto-mono*.

Le développement du *tegoto-mono* ouvre la voie à de nouvelles formations instrumentales : duo de *shamisen* et de *koto* (cithare à 13 cordes), trio de *shamisen*, *koto* et *kokyû* (luth à 3 ou 4 cordes à archet), ce dernier étant remplacé par le *shakuhachi* au début du 19e siècle. L'usage d'accompagner les chants par le *shamisen* et de *shakuhachi* (*hitoyogiri*) remonte, en fait, à la fin du 16e siècle, mais à cette époque, les instruments se bornaient à doubler les chants et ne jouaient pas de véritables parties concertantes. C'est à la fin du 17e et au début du 18e siècle que Ikuta *kengyô* (1655-1715), fondateur d'une école de *koto* qui porte son nom, obtient un duo véritablement cohérent en alliant le caractère percutant du *koto* au jeu du *shamisen*. D'autre part, l'introduction du *nagauta* (chant long) au sein du *jiuta* provoque l'apparition de quatre genres nouveaux, classés selon la provenance et la nature des textes : le *jôruri-mono*, le *yôkyoku-mono*, le *saku-mono* et le *hauta-mono* (choses dépareillées), genres que l'on ne peut rattacher à aucun autre déjà existant.

– ***jôruri-mono.*** Au début du 18e siècle, les auteurs de *jiuta* incorporent dans ces derniers des extraits de *jôruri*, chant narratif et dramatique, tels que *«Kosan et Kangorô»*, *«Iken soga»*, *«Sankichi»*, etc.

– ***yôkyoku-mono***, dérivé du théâtre *nô*, comme *«Saïgyô zakura»*, se distingue par son caractère évocateur.

– ***saku-mono***, qui appartient plutôt au répertoire de second rang, moins sérieux, regroupe toutes les pièces comiques et humoristiques comme *«Kaeru»* (Le crapaud) ou *«Tanuki»* (Le blaireau); en utilisant des sons onomatopéiques ou des cris, elles accentuent leur style burlesque. Il comprend également des parodies comme *«Tsuna»*, héros d'une pièce *nô* *«Rashômon»*, transformé en ivrogne et caricaturé. Ces chants sont exécutés au cours de concerts privés, pour se divertir, ce qui explique l'anonymat de leurs auteurs.

– ***hauta-mono*** (morceaux dépareillés) rassemble toutes les pièces de provenances diverses. Par exemple, *«Konkai»*, dérivé du *kabuki*, composé par Jirosaburô Kishino à la fin du 17e siècle ; *«Wasure shôga»*, issu d'une chanson à la mode du 17e siècle ; *«Chikubushima»*, provenant du *heikyoku*, composé par Kikuoka *kengyô* (1791-1847) au 19e siècle, etc. L'origine des œuvres étant disparate, il est difficile de définir la spécificité du *hauta-mono*. Parmi d'autres pièces de *hauta-mono*, citons également *«Aoba»* (Les feuilles vertes) de Chôemon Kineya, *«Yuki»* (La neige) de Minezaki *kôtô* (une fonction au-dessous de *kengyô*), *«Sode shigure»* (La manche mouillée par une pluie d'automne) de Imagawa *kôtô*. Particulièrement représentatives du *hauta-mono* dans le *jiuta*, elles se sont perpétuées jusqu'à nos jours. Cependant, en raison de leurs critères parfois multiples, il arrive que le classement de certaines pièces de *jiuta* varie selon les éditions. Par exemple, *«Saïgyô zakura»* peut être classé soit dans le *yôkyoku-mono*, car son texte est issu du *nô*, soit dans le *tegoto-mono*, pour la forme musicale dans laquelle cette œuvre est composée.

Ramifié ainsi en plusieurs genres, le *jiuta* atteint son apogée à la fin du 18e et au début du 19e siècle, en même

temps que l'école Ikuta du *koto* qui contribue de son côté au développement de la partie instrumentale, *tegoto*, en y associant le *shamisen*. Cette époque marque la dernière floraison du *tegoto-mono*, avec *«Shikino nagame»* (Les paysages des quatre saisons) et *«Sueno chigiri»* (La promesse éternelle) de Matsuura *kengyô* (?-1822), *«Yaegoromo»* (La robe à huit piles) et *«Aoyagi»* (Le saule vert) d'Ishikawa *kôtô* (début du 19e); et bien d'autres pièces encore, composées dans la forme du *tégoto-mono* à Kyôto. Contrairement au *sôkyoku*, musique du *koto*, le *jiuta* n'a pas subi l'influence du néo-classicisme qui s'est développé au 19e siècle, mais s'est maintenu dans la tradition du 18e siècle.

c) Chansons citadines

Au 19e siècle, au sein des grandes villes, notamment à Edo, on voit apparaître plusieurs formes vocales brèves comme *utazawa, edo-hauta, edo-kouta, zok'kyoku,* qui atteignent au milieu de ce siècle un niveau artistique aussi élevé que celui du *jiuta*. Les amateurs de *hauta* forment des groupes, *ren* (chaîne), sans discrimination sociale, autour d'un(e) enseignant(e) qui donne des leçons et organise, de temps à autre, des soirées de concerts d'amateurs. On compte ainsi, à cette époque, une quinzaine de *ren* à Edo et dans les environs, parmi lesquels deux groupes de *utazawa-ren*. L'***utazawa*** peut donc être considéré comme une branche de l'*edo-hauta,* fondée par Hikotarô Sasamoto et homologuée en 1857 par le gouvernement des Tokugawa comme une corporation musicale. L'autre groupe d'*utazawa*, *Shiba-ren,* homologué en 1861, se lance dans le théâtre *kabuki* et remporte un succès considérable dans les années 1870. L'*utazawa* est caractérisé par la noblesse de son style, un rythme libre, et une mélodie lente, ornée de fioritures, évoluant dans une tessiture grave. Ce qui distingue l'*utazawa* du *hauta* ou du *kouta*, c'est son chant récitatif introduit par H. Sasamoto sous l'influence de l'*ichû-bushi*, une des écoles de *jôruri* du début du 18e siècle à Kyôto. Miyako Ichû était

connu pour son style sobre et raffiné, comme l'était également le compositeur d'*utazawa*, Nô-rokusaï, qui laissa une dizaine de chants, dont «*Geni utazawa*» (Véritable *utazawa*) en 1857, «*Ikikurete*» (Hésiter à partir) en 1858, «*Tenaraï*» (Exercice de calligraphie), etc. L'***Edo-hauta*** est une forme vocale certainement dérivée du *hauta* de Kyôto, mais qui s'est développée à Edo. Se situant dans une tessiture moyenne, il a un caractère plus léger et plus gai que l'*utazawa*, avec un rythme régulier et un tempo modéré. Les pièces de l'*edo-hauta*, pour la plupart anonymes, telles que «*Komachi omoeba*» (Quand je pense à elle), «*Wagamono*» (La mienne), se sont perpétuées jusqu'à nos jours. L'***Edo-kouta.*** Au milieu du 19e siècle, se dégage à Edo, une tendance à composer des chansons courtes, raffinées, pleines d'esprit et pourvues d' allusions amoureuses ou de critiques sociales. Sans doute, ce courant veut-il réagir contre les chants sérieux et longs comme le *kumiuta*, le *nagauta* et le *tegoto-mono*. Les musiciens de *kiyomoto*, une des branches du *jôruri* à Edo, contribuent particulièrement au développement du *kouta*. Il ne faut donc pas le confondre avec le *ryûtatsu-kouta* qui s'était développé au 16e siècle avec le *hitoyogiri* (cf. *shakuhachi*). La plupart des textes de l'*edo-kouta* sont écrits sur un rythme de 7 et 5 syllabes. La partie de *shamisen* – parfois de deux *shamisen* différents pour obtenir des voix contrastées – est plus indépendante par rapport au chant que dans les autres genres musicaux. Le *shamisen* est souvent joué avec les doigts à la place du plectre, pour avoir un timbre plus chaud et plus intime. Takemoto Oyô, Takemoto Umekichi, Takemoto Snakichi, etc., ont laissé des pièces d'*edo-kouta* remarquables.

d) *Edo-nagauta*

Comme nous l'avons signalé plus haut, l'*edo-nagauta* dérivé du *jiuta-nagauta* prend progressivement son indépendance à partir de la fin du 17e siècle pour constituer un genre radicalement différent. Résultat de modifications fon-

damentales, d'une part : le contenu des textes n'est plus poétique mais dramatique, la musique de chambre devient une musique théâtrale et le rythme complexe, syncopé, un rythme à pulsation régulière ; d'autre part, conséquence d'un changement dans l'appartenance sociale des musiciens : la société des aveugles laisse définitivement la place au monde du spectacle du *kabuki* pour accompagner les scènes lyriques chorégraphiques. L'époque de genèse de l'*edo-nagauta* se situe dans la deuxième moitié du 17e siècle, mais il faut attendre le début du 18e siècle pour que sa présence se confirme dans le *kabuki*. A la fin du 17e siècle, on assiste à la spécialisation des chanteurs et des joueurs de *shamisen*, dans l'*edo-nagauta*. Jusqu'alors, c'était le chanteur lui-même qui s'accompagnait du *shamisen* comme dans le *jiuta* ou le *sôkyoku* (*kotouta*) qui maintiennent cette coutume encore de nos jours. Le *Rakuyô-shû* (Recueil de feuilles mortes), publié en 1704, signale que c'est Kineya Kangorô (1619-1699) qui se spécialisa dans le *shamisen* de l'*edo-nagauta*, se dissociant ainsi pour la première fois de la fonction de chanteur, à la fin du 17e siècle. A cette époque, la place de l'*edo-nagauta* dans le *kabuki* était limité au répertoire du *waki-kyôgen*, répertoire de second rang destiné à diverses cérémonies, la musique du *kabuki* étant dominée par le *jôruri*, genre narratif. C'est grâce à des pièces d'*edo-nagauta* composées durant la première moitié du 18e siècle, comme *«Mugen no kane»* (La cloche de l'enfer) en 1731, *«Ninin Wankyû»* (Le dédoublement de Wankyû), en 1734, *«Aioi-jishi»* (Duo de danse du lion) en 1734, *«Musume Dôjôji»* (Une fille élégante au temple Dôjôji) en 1753, etc., que les caractères dramatiques et psychologiques purent être introduits dans le *kabuki* sans que celui-ci perde son style gracieux et féminin. En adoptant un rythme et un tempo fluctuants, l'*edo-nagauta* imposa peu à peu dans une pièce de *kabuki* une scène de danse et des gestes chorégraphiques stylisés. Malheureusement, nous ne pouvons citer avec exactitude le nom des compositeurs. Car à cette époque, ne figuraient sur les affiches des théâtres que les noms des auteurs drama-

tiques et des exécutants, mais jamais ceux des compositeurs !! Il nous est tout de même possible d'attribuer la création des œuvres citées ci-dessus à Heishirô Sakata, qui fut à la fois chanteur et le plus talentueux compositeur du début du 18e siècle. Son œuvre se distingue par un style gracieux et mélodieux et par la souplesse du rythme et du tempo, appelé *mêriyas* – mot certainement dérivé de l'espagnol, *medias* (bonneterie) – qui coïncide avec la fluctuation temporelle du chant et répond à l'exigence théâtrale. *«Mugen no kane»* (1731), *«Takao»* (1744), *«Kurogami»* (Des cheveux noirs) (1784), sont des pièces de style *mériyas* que l'on peut entendre encore aujourd'hui.

La deuxième moitié du 18e siècle est marquée par les premières exécutions de danses par un rôle masculin, comme dans *«Momoya no kuruma»* (1765) et *«Ataka no matsu»* (1769), de Fujita Kichiji (?-1771). Jusqu'alors, en effet, c'était un rôle féminin qui dansait dans le *kabuki*. Cette innovation ajoute un caractère plus viril et plus énergique à l'*edo-nagauta*. Les compositeurs les plus notables de cette époque sont K. Fujita et Ogie Royû (?-1787) qui se partagent le monde de l'*edo-nagauta*. Le premier fait la synthèse du style dramatique et grave du *jôruri* et de celui gracieux et mélodieux de l'*edo-nagauta*, comme en témoignent ses pièces *«Ataka no matsu»* (Les pins d'Ataka) en 1769, *«Yoshiwara suzume»* (Les moineaux de Yoshiwara) en 1768. D'autre part, il inaugure un nouveau mode d'exécution, dit de l'alternance, *kakeaï* : des phrases de *jôruri* et de *nagauta* sont exécutées alternativement dans un chant, dans des styles différents par deux groupes de musiciens placés à droite et à gauche de la scène. Certes, on alternait déjà plusieurs styles dans le *kabuki*, dans chacun desquels une section entière était jouée, mais cela ne se produisait jamais dans un chant. Quant à Ogie Royû, il abandonne le théâtre en 1767, pour se consacrer au chant du genre *meriyasu*, dans le quartier de Yoshiwara. Car son jeu délicat, orné de fioritures raffinées, ne pouvait passer dans un grand espace comme celui du théâtre. Malgré son déclin, cette école parviendra jusqu'à

nous grâce à Tamaya Sanjûrô qui introduit le *jiuta* au sein du style Ogie et reconstitue son répertoire au début du 19e siècle, avec des pièces comme *«Yashima», «Shirozake»,* et un triptyque : *«Shô»* (Le pin), *«Chiku»* (Le bambou) et *«Baï»* (Le prunier), etc. Puis, Rihachi Ogie (?-1867) mènera à la perfection cette école, laissant des pièces remarquables telles que *«Sugoroku»* (Le jeu de l'oie), *«Dôjôji»* (Le temple *Dôjôji*), *«Yashima»,* etc. Ainsi, en se détachant de l'*edo-nagauta*, Ogie aura réussi à créer son propre style.

Au début du 19e siècle, l'*edo-nagauta* atteint son apogée avec l'apparition de quatre nouveaux genres :

- *Henge-mono*, transformation rapide des personnages ;
- *Kakeaï-mono*, alternance de styles différents ;
- *Zashiki-nagauta*, *nagauta* de concert ;
- et la fusion du *nagauta* et du *jôruri*.

– *Henge-mono*.

Il s'agit de séquences chorégraphiques au cours desquelles, en général, un danseur se métamorphose très rapidement trois, cinq, sept, et même douze fois selon la pièce, en changeant de masques, de costumes, de coiffes et de divers accessoires pour montrer des êtres et des styles de jeu très contrastés. Le premier *henge-mono* apparaît dès la fin du 17e siècle, symbolisant la transmigration d'une âme d'un être à un autre selon la doctrine bouddhique. Mais s'éloignant petit à petit du contexte religieux, et cherchant la diversité scénique, le *henge-mono* va s'imposer comme genre chorégraphique dans le *kabuki*, au début du 19e siècle. Par exemple, dans *«Oso zakura»* (Les cerisiers tardifs), créé en 1811, un danseur se transforme sept fois : à partir d'une courtisane, en un musicien aveugle, en ariwara no Narihira (poète renommé du 9e siècle), en un lion d'Echigo, en Benkei sur le pont, en une fillette sur la plage d'Azuma, enfin en *Shôki*, esprit d'un guerrier qui chasse les malédictions. Bien d'autres pièces comme *«Nanajino hanaari»* (sept tableaux d'apparences élégantes) en 1806, *«Yamatogana»* (Sept syl-

labes japonaises) en 1808, «*Nanamaï tsuzuki*» (Suite de sept tableaux de personnages gracieux) en 1811, etc., furent très applaudies par le public d'Edo pour leurs changements rapides et contrastés.

Cette esthétique du contraste remplace-t-elle le principe de *jo-ha-kyû* qui préconise la mutation progressive en évitant consciemment oppositions et changements brutaux ? En aucune façon. Elle le renforce au contraire. Car la scène de *henge-mono* n'apparaît qu'à la fin d'une pièce, c'est-à-dire dans sa partie rapide, *kyû*, et à son point culminant visuel et sonore.

– *Kakeaï-mono*, alternance du *nagauta* et du *jôruri*.

Le succès du *henge-mono* affermit la place du *nagauta* dans le *kabuki*, et les échanges entre le *nagauta* et l'une des écoles de *jôruri* – *tokiwazu, tomimoto* ou *kiyomoto* – s'intensifient dès la fin du 18e siècle. Au début du 19e siècle, apparaît l'alternance, même dans un chant, de phrases de *nagauta* et de *jôruri*. Ainsi, le *nagauta* alterne avec le *kiyomoto* dans «*Inugami*» (L'esprit du chien) en 1812, le *nagauta* avec le *tokiwazu* dans «*Sagi-musume*» (La fille *du héron*) en 1813, etc.

– *Zashiki-nagauta, nagauta* de concert

On assiste également, au début du 19e siècle, à la création de pièces de *nagauta*, destinées exclusivement au concert : «*Oi matsu*» (Les vieux pins) en 1820 et «*Azuma hak'kei*» (Huit paysages d'Azuma) en 1829, de Kineya Rokusaburô 4e, «*Aki no irogusa*» (Les fleurs colorées de l'automne) en 1845, de Kineya Rokuzaemon 10e, illustrent bien cette tendance. Elles sont jouées dans la grande salle des demeures de seigneurs qui commencent à patronner le *nagauta*, comme ils le faisaient pour le *nô*. Libéré désormais des contraintes de l'accompagnement des danses et des scènes lyriques, l'affinement mélodique et instrumental du *nagauta* (*shamisen*, percussions et flûte) peut se poursuivre et progresser.

– Fusion du *nagauta* et du *jôruri*

L'échange établi entre le *nagauta* et l'*ôzatsuma*, une des écoles de *jôruri* qui stagnait à la fin du 18e siècle, amène ces deux formes à fusionner. Ainsi, le *nagauta* ajoute une nuance plus virile et dynamique à l'*ôzatsuma*, et, inversement, certaines pièces comme «*Kurama yama*» (Le mont Kurama) de Katsusaburô Kineya 2e, en 1856, «*Tsuna yakata*» (La demeure de Tsuna) de Kangorô Kineya 3e, en 1870, sont influencées par l'*ôzatsuma*.

La deuxième moitié du 19e siècle est caractérisée par deux événements socio-culturels : le contrôle des mœurs par le gouvernement des Tokugawa en 1842, et la restauration de Meiji en 1868 qui favorise, à la fin du 19e siècle, l'introduction massive de la musique occidentale au Japon. Des nouvelles tendances vont donc apparaître qui ne sont pas sans rapport avec le décret promulgué en 1842 qui freinait le goût du luxe, les dépenses inutiles, et visait à redresser les mœurs qui tombaient en décadence. Cette tentative réformatrice se manifeste dans les trois domaines suivants :

1) retour au classicisme du *nô*, *Yôkyoku-mono*.

Ce courant musical se remarquait déjà au 18e siècle dans le *nagauta* qui empruntait seulement les sujets du *nô* dont il éliminait au maximum le caractère symbolique et spirituel, en introduisant au contraire le réalisme et en utilisant l'attrait spectaculaire pour conquérir un vaste public. Mais, au 19e siècle, les musiciens de *nagauta* essaient d'intégrer le *nô*, assez fidèlement, en utilisant ses textes et son instrumentation, et en gardant son caractère noble. Des pièces comme «*Tsuru-kame*» (Le héron et la tortue), symboles de longévité, composée par Rokusaburô Kineya 10e en 1851, «*Temple Dôjôji*» de R. Kineya 11e en 1861, «*Funa-Benkei*» (Benkei sur un bateau) en 1886, et «*Momijigari*» (La chasse aux érables) en 1887 de Shôjirô Kineya 3e, etc., sont des bons exemples de pièces dérivées du *nô*.

2) *Nagauta* inspiré par *hauta* : *hauta-mono*.

Influencé par le *hauta*, un des genres du *jiuta* en vogue au milieu du 19e siècle, le *nagauta* développe un style simple et épuré comme en témoignent les chants suivants : «*Miyakodori*» (L'huitrier), de Katsusaburô Kineya 2e, en 1855, «*Ayame yukata*» (Le peignoir au dessins d'iris), de K. Kineya 2e, composé en collaboration avec Shôjirô Kineya 3e, en 1859, etc. Cette dernière pièce constitue d'ailleurs un bon exemple de chanson commerciale du 19e siècle. C'est une sorte de chanson publicitaire, mais avec un texte vraiment littéraire faisant peu allusion à l'intérêt commercial, et dotée d'une musique raffinée ; elle est bien loin du *commercial song* des mass media actuels. Ce nouveau genre apparaît au Japon dans les années 1840, sous la forme de *hauta-mono* dans le *nagauta*.

3) Pièces pour concert : *Zashiki-nagauta*.

La tendance des compositeurs à s'intéresser à la musique pure, qui remonte au début du 19e siècle, s'affirme davantage : en dissociant des pièces de *nagauta* du *kabuki*, ils créent un genre vocal indépendant avec petit accompagnement orchestral. Ce mouvement est officialisé par la création, en 1902, d'une association, Kensei-kaï, sous l'impulsion de Kosaburô Yoshizumi 4e et de Rokusaburô Kineya 3e, désireux de promouvoir la qualité et la forme des pièces de *nagauta* destinées à être jouées en concert. Parmi les auteurs de ces pièces, citons Eizô Kineya 5e, au style traditionnel, et Shôtarô Yamada, influencé par la musique occidentale, comme en témoigne «*Reimei*» (Les premières lueurs du jour), composée en 1933. Aujourd'hui encore, le *nagauta* de concert et celui du théâtre sont perpétués par les jeunes générations de musiciens, comme les chanteurs, Naokichi Kineya et Kinshirô Yoshimura, et les joueurs de shamisen, Katsukuni Kineya, Isoichirô Yoshimura.

Structure dramatique du *nagauta*.

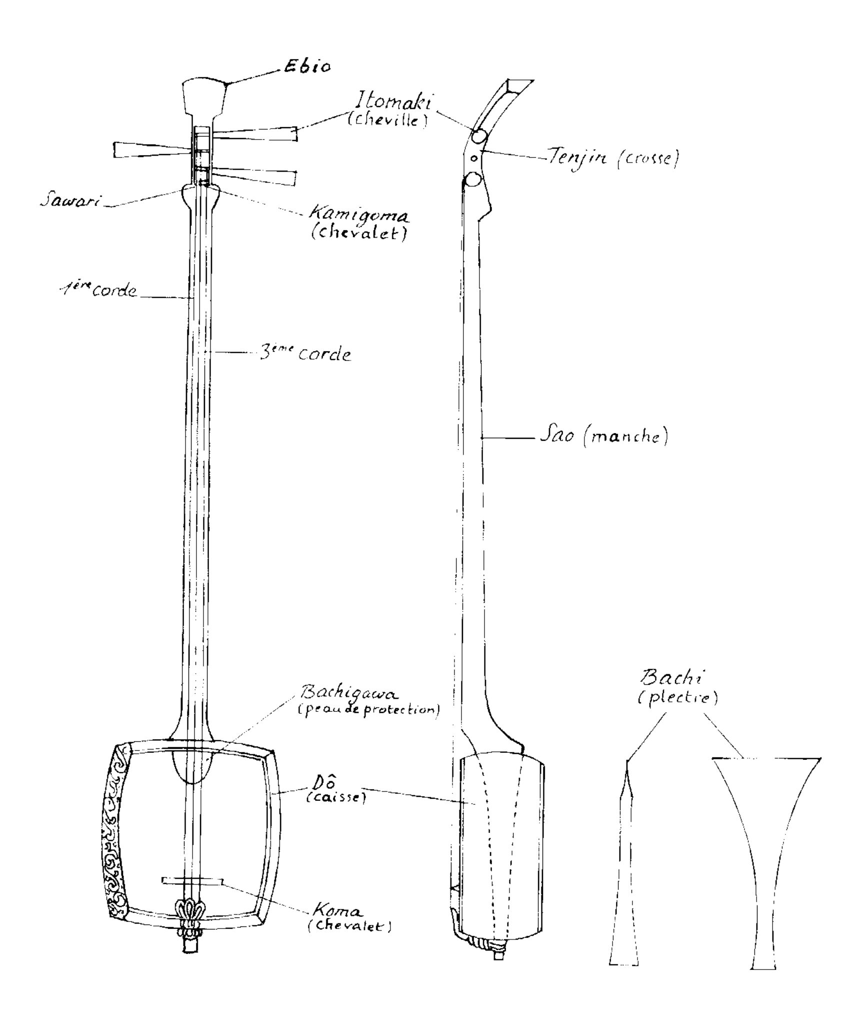
Comme dans le *kabuki*, le *jôruri*, le *sô-kyoku* ou le *jiuta*, la structure dramatique du *nagauta* est régie par le principe

du *jo-ha-kyû*. Si la composition peut varier d'une pièce à l'autre du *nagauta*, il est néanmoins possible de ramener ce dernier à une structure tripartie dont l'intensité, la densité et la vitesse s'accroissent progressivement, selon le principe du *jo-ha-kyû*, en regroupant les séquences suivantes : *oki* (chant d'introduction) et *michiyuki* (introduction) constituent la partie de *jo* (introduction) ; *katari* (narratif), *kudoki* (chant sentimental), *katari* (narratif) et *odori* (pièce de danse) sont considérés comme la partie de *ha* (développement); enfin, *chirashi* (dispersion) et *dangiri* (final) correspondent au *kyû* (rapide ou dénouement). Quant au *nagauta* de concert, il suit plutôt la forme du poème, mais l'on reconnaît souvent le principe de *jo-ha-kyû* dans sa structuration.

Facture du *shamisen*

Le *shamisen* est constitué de trois parties : *tenjin, sao* et *dô*. *Tenjin*, la crosse, est muni de trois manchons, *zagane*, en or ou dans un alliage d'or et de cuivre, dans lesquels on enfonce une cheville, *itomaki*, lieu d'attache et d'enroulement de la corde. *Sao*, le manche, est fabriqué dans un bois particulièremet lourd et dense, comme le *kôki*, bois rouge indien, le santal rouge, le chêne ou le cognassier, *karin*. Sa longueur, 3,2 *shaku* (97cm), est commune aux différents types de *shamisen*. Le manche est dépourvu de frettes. Pliable en deux ou trois, il traverse l'intérieur de la caisse de résonance. Sur le manche d'un *shamisen* il est possible d'utiliser une cinquantaine de positions, appelées *kandokoro*, qui sont indiquées dans la notation. On choisit au contraire un bois moins dense et moins lourd pour le *dô*, la caisse de résonance : du cognassier ou du mûrier. En général, les deux faces de cette caisse de résonance sont couvertes d'une peau de chat. Mais les musiciens du *gidâyû* préfère la peau de chien pour obtenir un timbre plus grave. La proportion de l'épaisseur de peau est respectée : 60 % pour la peau, plus épaisse, recouvrant la face supérieure, contre 40 pour celle de la face inférieure. L'intérieur des quatre côtés de la caisse

Shamisen


Ebio
Itomaki
(cheville)
Tenjin (crosse)
Sawari
Kamigoma
(chevalet)
1ère corde
3ème corde
Sao (manche)
Bachi
(plectre)
Bachigawa
(peau de protection)
Dô
(caisse)
Koma
(chevalet)

est gravé de lignes en zigzag pour prolonger la réverbération le plus longtemps possible.

Les trois principaux accessoires du *shamisen* sont le plectre, *bachi*, le chevalet, *koma*, et les cordes, *gen* ou *ito*.

Le *bachi* est un plectre dont la forme et la taille varient selon les exécutants et les genres musicaux. On ajuste le poids d'un plectre à la convenance de l'interprète, en insérant du plomb dans l'intaille située dans la partie épaisse. Pour sa fabrication, on choisit du bois lourd et dur comme le chêne, le buis, ou des matières résistantes telles que la corne de buffle ou l'ivoire. Les matériaux du *koma*, le chevalet, sont très variés : corne de buffle, ivoire, santal rouge, bois rouge indien, bambou, buis, mûrier, etc. Les musiciens peuvent changer de chevalet ou le déplacer selon l'humidité, la tension ou l'épaisseur de la peau supérieure. On le change également suivant les situations dramatiques. Dans le *jôruri*, par exemple, pour une scène brillante on utilisera un chevalet plus léger et, souvent, en haussant la note fondamentale d'un ton, pour donner une atmosphère de légèreté et de gaîté à la scène. On emploie des cordes de soie, *ito*, tressées et de grosseurs différentes. Le choix de la grosseur varie selon l'exécutant et les genres musicaux. Cependant, la proportion de chacune des trois cordes est la suivante : la 2ème corde est environ deux fois plus grosse que la 3ème, et la 1ère corde trois fois plus grosse que la 3ème.
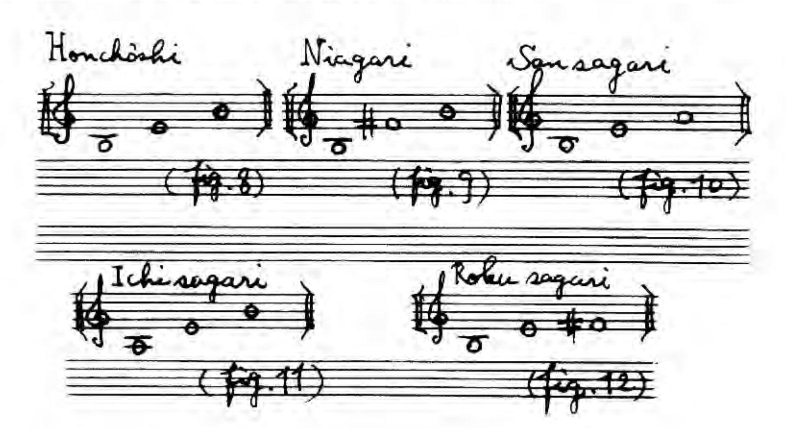
On distingue trois sortes de *shamisen*, selon le diamètre du manche mesuré au-dessous de la petite saillie (*yama*) : *futozao*, gros-manche, *chûzao*, manche-moyen et *hosozao*, manche-fin. Le tableau ci-dessous montre les dimensions et le poids des *shamisen*, qui sont variables toutefois selon les bois utilisés.

genres / genres mesures	gros-manche	manche-moyen	manche-fin
diamètre du manche	au-dessus de 2,7 cm	entre 2,4 et 2,7 cm	au-dessous de 2,3 cm
poids du manche + chevilles	1130 g	830 g	750 g
poids de la caisse	1320 g	980-1050 g	900 g
longueur du manche	97 cm	97 cm	97 cm
genres musicaux	*Gidâyu* *Ichû-bushi* *Bungo*	*Sekkyô, Jiuta, Kiyomoto, Tokiwazu, Shinnaï, Miyazono, Utazawa, (kouta).*	*Nagauta, Kouta, Katô, Ha-uta, Ogie.*
matériaux	*tenjin* (crosse) : bois rouge indien, santal rouge, cognassier, etc. *sao* (manche) : cognassier, chêne, etc. *dô* (caisse) : cognassier, mûrier, etc.		

Kouta utilise un manche-moyen mais avec une caisse plus légère qui correspond à celle du manche-fin. Quant au plectre et au chevalet, ils varient : pour le premier, selon la grosseur des cordes, et pour le second, selon l'école, l'exécutant ou le caractère de la pièce à interpréter.

Accords instrumentaux du *shamisen*.

Le *Shichiku shoshinshû*, publié en 1664, nous apprend que le *shamisen* importé des îles Ryûkyû au 16e siècle, a repris l'accord du *biwa* de *gagaku*, en supprimant la troisième corde de ce dernier, accord que l'on a appelé *honchôshi* (accord authentique) (cf. fig. 8). Quant au *Shichiku Taizen*, publié en 1699, il signale deux autres façons d'accorder l'instrument : *niagari* (hausser la 2e corde d'un ton) (fig. 9) et *san sagari* (abaisser la 3e corde d'un ton) (fig. 10), dont l'usage s'est maintenu jusqu'à nos jours. A part ces trois manières qui sont les plus fréquemment employées, il existe certains accords tels que *ichi sagari* (abaisser la 1ère corde d'un ton) (fig.11), *roku sagari* (abaisser la 3e corde d'une quarte) (fig.12), etc., qui sont utilisés selon la pièce. Les notations suivantes montrent les accords du *shamisen*, mais il convient de rappeler que l'exécutant est libre de transposer les accords du *shamisen* à son gré, quand il joue en solo. Mais dès qu'il joue avec un autre instrument, tel que le *koto* ou le *shakuhachi*, il doit accorder son *shamisen* en fonction de l'accord de cet instrument.



Notation de *nagauta*

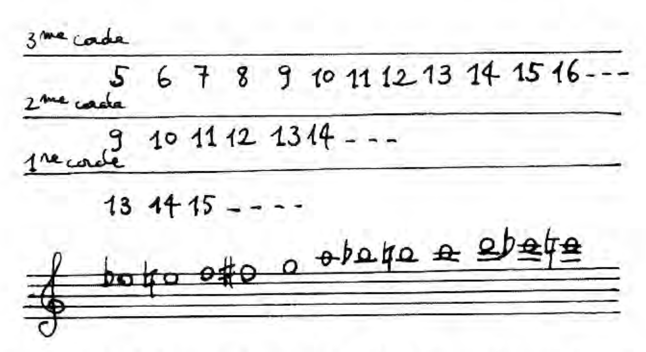
C'est également au début du 19e siècle que les notations du *shamisen* dans le *jiuta* se perfectionnent (cf. p. 286,

A. Tamba, 1988). Au 17e siècle en effet, celles, par exemple, de *Shichiku shoshin-shû* (en 1664) ou de *Shichiku taïzen* (en 1699) étaient restées à l'état de mnémotechnique. Le nouveau système de notation, le *Taïshin-shô*, est publié en 1828, sous la direction de Mitsuzaki Kengyô (fig. 13). Il se présente ainsi : à droite des paroles du chant écrites verticalement, s'inscrivent les notes de la mélodie indiquées par les signes se rapportant à la position des doigtés du *shamisen* qui sont définis à leur tour par les douze notes de hauteur absolue du *gagaku*. Quant au rythme, il est précisé par un signe rond pour désigner chaque temps fort et par un petit carré pour chaque temps faible.

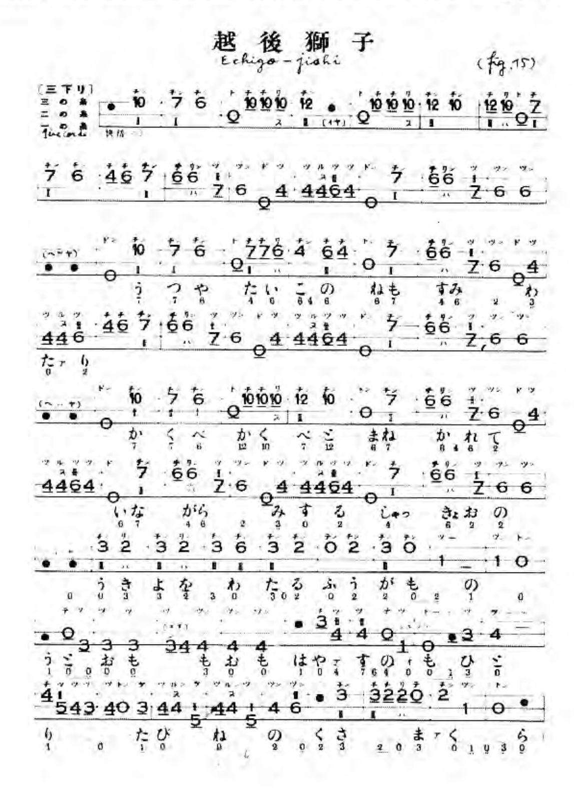
Aujourd'hui la notation de *nagauta* se présente également par des chiffres arabes écrits horizontalement sur les trois lignes correspondant respectivement aux trois cordes, et qui indiquent la position des doigtés du *shamisen*. Le rythme est figuré par un petit trait simple pour désigner une croche et un trait double pour une double croche. Le tableau ci-dessous montre les chiffres sur les trois cordes correspondantes avec les notes du *shamisen* accordé en *san sagari*, c'est-à-dire sur si2, mi3, la3 (cf. fig.14).
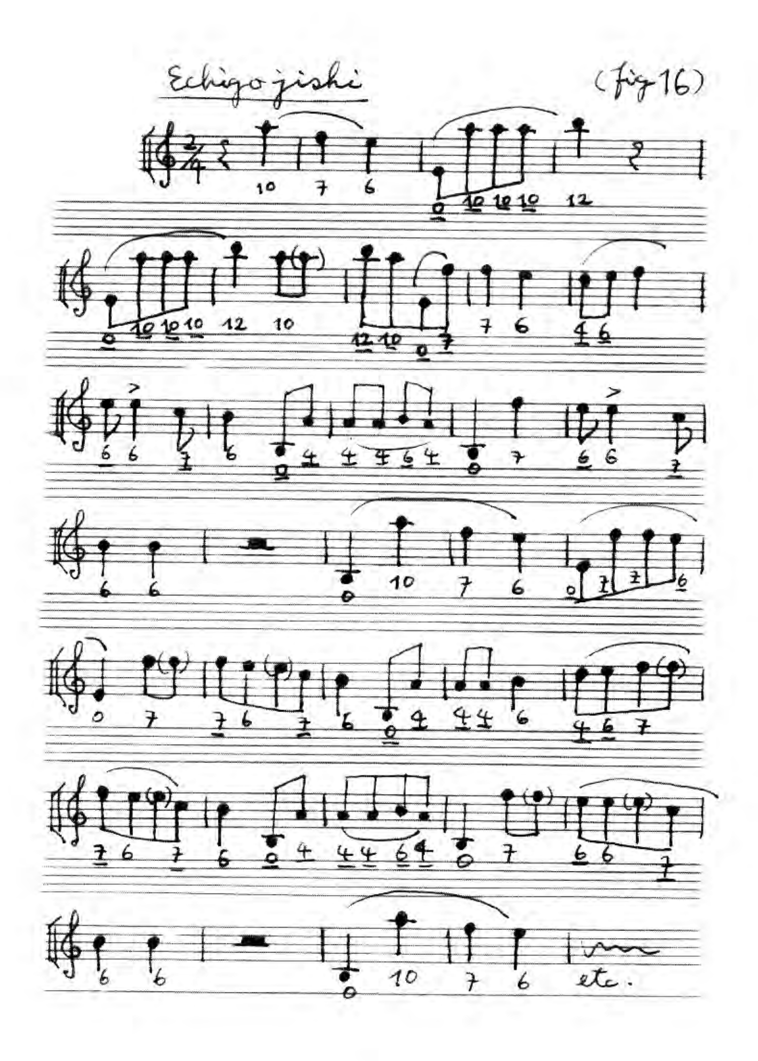
Notation de nagauta (fig. 14)

3me corde
0 1 2 3 4 5
2me corde
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9
1re corde
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13



Voici la notation actuelle de *Echigo jishi* où les paroles du chant sont situées au-dessous des trois lignes, munies également des chiffres indiquant la mélodie (fig. 15). L'exemple suivant présente la partie de *shamisen* de *Echigo jishi* transcrite dans la notation occidentale (fig. 16).




Echigo jishi
(fig 16)
etc.

CHAPITRE V

L'INTRODUCTION DE LA MUSIQUE OCCIDENTALE ET L'ÉDUCATION MUSICALE AU JAPON

LA SITUATION HISTORIQUE

En 1868, le gouvernement impérial japonais reprend le pouvoir politique, après une interruption de sept siècles pendant lesquels la direction du pays était assurée par la classe militaire. Le nouveau gouvernement de Meiji décide alors d'introduire massivement la civilisation occidentale pour transformer totalement le pays. C'est ainsi que la musique occidentale fut greffée sur la musique japonaise qui avait pourtant sa propre tradition millénaire. A cette époque, le problème le plus urgent au Japon était de constituer une armée capable de faire face à celles des pays occidentaux. Ceux-ci, en effet, exigeaient l'ouverture du commerce en Chine qui venait de perdre la Guerre de l'opium de 1842, et réclamaient également l'ouverture du Japon en tirant parti de traités inégaux, lésant les Japonais, tels que celui de Shimoda en 1857, et de Shimonoseki en 1863. Telle était la situation internationale qui poussa le Japon à introduire les systèmes militaires anglais et français. Il n'est donc pas étonnant que dès 1869, un an après la restauration de Meiji, on ait commencé par introduire la musique militaire. C'est ainsi que l'armée navale japonaise adopta la musique militaire anglaise sous la direction de John William Fenton ; tandis que l'armée de terre japonaise se mit à la musique militaire française sous

la direction de Georges Dagron. Bien d'autres musiciens étrangers comme Charles Wagner, Franz Eckert, Noël Péri, etc. contribuèrent à la mise en place de l'enseignement de la musique occidentale au Japon.

Cependant, il faudra attendre jusqu'en 1879 pour que s'installe un véritable système d'éducation musicale occidentale au Japon, sur l'initiative de Shûji Izawa. Ce dernier avec l'étroite collaboration de Luther Whiting Mason créa le Bureau de l'inspection (*ongaku torishirabe gakari*) de la musique pour l'enseignement primaire et secondaire. Ce Bureau se développa à l'Ecole normale, devenue en 1887 le Conservatoire de Tôkyô, puis en 1949 l'Université des Arts de Tôkyô qui comporte aujourd'hui à la fois des départements de musique occidentale et de musique traditionnelle japonaise.

Se posent alors les trois questions suivantes :

1) Pourquoi les Japonais ont-ils introduit le système américain d'éducation musicale ?

2) Pourquoi n'ont-ils pas adopté le système européen comme ils l'ont fait pour la musique militaire ?

3) Pourquoi ont-ils exclu la musique traditionnelle japonaise de l'éducation musicale de leur pays ?

Ayant pris son indépendance en 1776, l'Amérique essayait, au début du 19e siècle, de se constituer en nation homogène en unifiant, au moyen d'une même éducation, ses ressortissants d'origines diverses. A cet effet, la musique prenait une part importante dans l'éducation primaire et secondaire. Des enseignants comme Lowell (1792-1872), J. Bobbe (?), L.W. Mason (1818-1896) ont été conduits à élaborer des livres scolaires à partir de la musique européenne pour faire chanter les élèves en chœur. Quand, vers 1870, Izawa Shûji vint à Boston pour s'informer de la musique éducative auprès de L.W. Mason, il fut si enthousiasmé par ce qu'il avait vu et par les résultats très positifs du système d'enseignement américain, qu'il adressa au Ministère de l'Éducation Nationale, en 1876, le rapport suivant (cf. p. 190, K.Uehara) :

«... Aujourd'hui, tous les enseignants d'Europe et d'Amérique imposent l'enseignement de la musique (dans l'éducation générale). Parce que la musique allège l'esprit des enfants et efface la fatigue des études. La musique (vocale) les fortifie et développe leurs poumons. Elle clarifie et corrige leur prononciation et développe leur acuité auditive. Elle accroît leur capacité intellectuelle et morale et les rend plus gais.» (traduction d'Akira Tamba).

Quant à l'éducation musicale européenne, elle s'est développée en se détachant du milieu religieux et en substituant à sa fonction sociale primitive une fonction esthétique individuelle. C'est ainsi que furent fondés des conservatoires communaux où l'on donnait une éducation musicale professionnelle à des élèves motivés et sélectionnés. Mais on ne jugeait pas nécessaire d'enseigner la musique à l'école primaire et secondaire. Cet état de fait se continue aujourd'hui encore malgré les efforts considérables du ministère de l'Éducation Nationale pour développer l'enseignement général de la musique à l'école primaire et secondaire. Les pays européens, en général, ont élaboré des enseignements musicaux à partir de conceptions différentes de celle d'Amérique et du Japon.

D'autre part, le Japon connaissait une dizaine de genres musicaux – conservés jusqu'à nos jours – qui s'étaient implantés dans les différentes classes sociales. Par exemple, le *gagaku* (musique instrumentale avec danse et chants) était l'apanage de la classe aristocratique ; le *shômyô* (chant liturgique bouddhique) appartenait aux moines bouddhistes ; le *nô* (théâtre chanté, dialogué et dansé) à la classe militaire ; le *shakuhachi* (flûte en biseau) était l'apanage de moines itinérants, *komusô* ; la musique du théâtre *kabuki* et du *bunraku* celui de la classe citadine ; les répertoires de *koto* et de *jiuta* (chant accompagné de luth à 3 cordes) ont été transmis par les musiciens aveugles, etc. Cette spécialisation et ce cloisonnement social de la musique japonaise en étaient arrivés au point que chaque classe possédait ses instruments, ses notations, ses techniques d'exécution propres. En consé-

quence, un musicien de *biwa* (luth à 4 cordes) du *gagaku* ne pouvait jouer ni le *biwa* du *heikyoku* (épopée accompagnée de *biwa*), ni celui de *satsuma-biwa* ; de même, le *shamisen* (luth à 3 cordes) de *jôruri* (chant qui accompagne les marionnettes) différait de celui de *jiuta*.

L'UNIFICATION PAR LA MUSIQUE OCCIDENTALE.

Dès lors on comprend mieux l'enthousiasme de Shûji Izawa et son désir de recourir au système d'éducation musicale américain par l'introduction de la musique occidentale, pour créer une unité nationale qui mettrait fin à tous les cloisonnements sociaux.

Pour avoir une idée du bouleversement provoqué par une telle réforme, imaginez un instant que votre pays impose demain l'enseignement de la seule musique japonaise à l'école primaire et secondaire ! Sans doute réagisseriez-vous pour ou contre cette décision ? Eh bien ! c'est ce qui s'est effectivement produit en 1872 au Japon.

Les réactions des Japonais confrontés à l'introduction de la musique occidentale furent, en gros, de trois sortes, ainsi qu'il ressort du rapport présenté, en 1872, au Ministère de l'Éducation Nationale par Izawa Shûji (cf. p. 4, Izawa, 1971). «Tout d'abord, les partisans de la musique occidentale qui considéraient que la musique est un moyen efficace pour agir sur la sensibilité des hommes. Et si la sensibilité est la même, il est possible d'adopter la même musique sans discrimination de races et de contexte géographique (Est ou Ouest), car la joie, la colère, la tristesse ou le plaisir résident dans la musique elle-même. Or la musique occidentale a atteint son apogée, après plus de mille ans de recherche depuis le philosophe grec, Pythagore. Sa complexité et sa beauté sont incomparables par rapport à celles de la musique orientale. Ne faut-il donc pas greffer la bonne graine au Japon, sans se soucier de cultiver la musique orientale moins développée ?... » (trad. A. T.)

On perçoit ici le parti pris des pro-Occidentaux, qui utilisaient une grille de comparaison trop lâche pour leur

Exécution de la musique occidentale au Japon en 1889 (Peinture gravée de Shuên Yôshû

permettre de saisir les divergences existant entre les sensibilités japonaises et occidentales, sans véritablement étudier les formes musicales orientales. Enfin, en négligeant les fonctions sociales de la musique, ils condamnaient la musique orientale, dès l'instant où ils valorisaient la musique occidentale.

En second lieu, on trouve les nationalistes qui défendaient un point de vue radicalement opposé au précédent : «Chaque pays a sa langue propre, ainsi que ses coutumes et sa culture. Ce sont là des produits naturels qui dépendent des caractéristiques géographiques d'une contrée et des qualités spécifiques d'un peuple, si bien qu'il est difficile de les modifier par la seule force individuelle. De plus, comme la musique naît et se développe à partir de la sensibilité humaine, il est naturel que chaque pays possède sa propre musique. On n'a encore jamais entendu parler de pays qui importent leur musique. Greffer la musique occidentale sur la musique japonaise est une idée aussi absurde que celle de vouloir utiliser l'anglais au lieu de notre langue maternelle. La seule chose à faire est de cultiver et de perfectionner notre propre musique japonaise...» (trad. A. T.).

Il est clair qu'en donnant une trop grande importance à la fonction sociale, on néglige d'autres caractéristiques intrinsèques de la musique, en tant que mode d'expression artistique.

Enfin, certains adoptaient une troisième position, intermédiaire, comme Izawa Shûji qui, en 1872, fit les propositions suivantes au Ministère de l'Éducation Nationale :

«Bien que les opinions précédentes aient chacune leur propre fondement, on doit convenir que toutes deux sont outrancières. Il faut donc essayer de promouvoir un système approprié à notre pays, en choisissant, à mi-chemin entre ces deux extrêmes, une solution de compromis fondée sur le syncrétisme des musiques japonaise et occidentale...» (trad. A. T.).

Et un peu plus loin, dans un passage intitulé, «*Pour créer de nouvelles pièces, en mêlant les musiques japonaise et occidentale*», Izawa Shûji précisait ainsi son point de vue :

«Pour allier les choses, il faut connaître les points communs et les points divergents. Les points communs vont se fusionner d'eux-mêmes. Quant aux points divergents, il faut les associer et attendre jusqu'à ce qu'il en résulte un amalgame naturel. Le premier pas du syncrétisme consiste donc à découvrir les points divergents et convergents des musiques japonaise et occidentale...» (trad. A. T.).

LA CONCEPTION JAPONAISE DE LA CRÉATION.

On discerne à travers ces lignes toute la perspicacité de Sh. Izawa qui a su dégager l'un des traits essentiels de la civilisation japonaise : son caractère syncrétique. En effet, les exemples de syncrétisme entre cultures autochtone et étrangère sont nombreux au Japon. Ainsi le *gagaku*, le *shômyô*, importés au 8e siècle du continent chinois, s'y sont développés de manière spécifique, si bien qu'aujourd'hui, ils n'ont pratiquement plus rien de commun avec les formes originelles. Le bouddhisme a aussi évolué différemment au contact des croyances autochtones shintoïstes. Les idéogrammes chinois importés vers le 6e siècle ont acquis une lecture proprement japonaise et ont servi à former des mots composés qui n'existent qu'au Japon. Rien qu'à l'époque Meiji (fin 19e siècle), les Japonais ont fabriqué plus de dix mille mots composés pour traduire les concepts nouveaux occidentaux (p. 12, J. Kawada «*Tragédie et comédie*» Hayakawa, Tôkyô, 1989). Il est arrivé aux Chinois d'emprunter à leur tour certains de ces mots au début du 20e siècle. On comprend par là combien le concept même de création est étroitement lié au syncrétisme qui apparaît comme un des caractères dominants de la civilisation japonaise.

Or, une telle conception de la création est ancienne et remonte facilement au 14e siècle. En effet, Zeami (1363-1443), le créateur et grand théoricien du théâtre *nô* déclarait déjà ceci en 1424, dans son *Nô-sakusho* (Traité de composition du *nô*) (cf. p. 316 A. Tamba, 1988) :

«... On écrit au fur et à mesure le texte, en composant la mélodie du chant à l'aide des phrases, des poèmes et des mots qui ont été réunis pour le sujet-noyau (*tane*)...»

Et pour le sujet, Zeami conseillait de choisir, parmi les légendes ou les classiques japonais, un personnage illustre dont personne n'ignore l'histoire. En revanche il déconseillait de créer un personnage nouveau, à moins d'être extrêmement doué.

On retrouve une conception analogue au 17e siècle, dans les écrits de Takemoto Gidaiyû (1651-1714), le fondateur du nouveau style de *jôruri* (chant et récit accompagné de *shamisen* que miment les marionnettes) dans le *bunraku*, que nous avons déjà signalé dans le *jôruri*.

La création syncrétique évoquée par Sh. Izawa est donc très proche de la conception de Zeami et de Gidaiyû. Et ce syncrétisme semble être à l'origine de deux caractéristiques fondamentales de la création artistique japonaise, par opposition à la création telle qu'elle est conçue en Occident. La première est l'existence d'un répertoire qui appartient à un groupe, à une école et non, comme en Occident, à un créateur individuel. La seconde est la valorisation d'un *soi collectif*, et non d'un *soi individuel*. Dans la création japonaise, non seulement le créateur ne revendique pas la propriété de ses œuvres, mais il trouve naturel que ses disciples les utilisent pour leurs propres compositions et qu'elles alimentent en quelque sorte le fonds commun mis à la disposition des compositeurs (cf. p. 317, A. Tamba 1988).

Il n'est pas impossible que ce mode de création «par filiation» interne à une école soit relié à la pensée autochtone alimentée par le shintoïsme. Dans le shintô, il n'y a pas de coupure entre le divin et l'humain, mais un principe de génération continue de type animiste : le vivant a pour dieu son ancêtre mort, et lui-même, une fois mort deviendra un dieu protecteur de ses descendants. Cette pensée est loin du théocratisme judéo-chrétien dont le Dieu, unique et omnipotent, revendique la possession du monde qu'il a créé avec sa seule

force inventive, un peu comme l'artiste occidental contemporain qui se veut l'artisan de son propre univers. Cette notion de «filiation» qui a engendré le système social des clans *(shizoku seido)* et le système des écoles *(iemoto)* privilégie nettement le *soi collectif* plutôt que le *soi individuel*. Cette valorisation de l'esprit collectif persiste même lors de l'introduction de la musique occidentale. Ainsi Sh. Izawa, qui a entrepris la réforme de l'enseignement musical au Japon, assignait à la musique un double but éducatif : elle doit contribuer d'une part au développement physique et d'autre part à la formation socio-morale des enfants des écoles primaires et secondaires (cf. p. 111, Sh. Izawa, 1971).

«... Dans l'enfance, écrit-il, comme les muscles et l'ossature sont encore souples, un bon entraînement méthodique permet facilement d'élargir le thorax et de développer les poumons. Or les recherches pédagogiques actuelles ont montré combien le chant contribuait efficacement à un tel développement. En effet, en entraînant les enfants à chanter méthodiquement, selon les principes adaptés à leur nature, on exerce leur voix, redresse leur corps, régularise leur respiration, élargit leur thorax et fortifie leurs poumons...» (trad. A. T.).

D'un point de vue socio-moral, la musique lui semblait un bon moyen pour apprendre à travailler en commun, car, pensait-il :

«... La musique repose avant tout sur l'union. Pour qu'un maître puisse bien contrôler les mouvements d'un millier d'élèves, il faut les entraîner quotidiennement à coopérer entre eux, sans cela c'est impossible. Et si les élèves n'acquièrent pas l'esprit de collaboration communautaire, ils ne cesseront pas de susciter, à l'école, des bagarres, et à la maison des disputes. Ainsi, en grandissant, ils seront inadaptés à la société. La musique nous paraît particulièrement efficace pour cultiver cet esprit de collaboration...» (trad. A. T.).

Bien qu'après la deuxième guerre mondiale les Japonais aient assigné d'autres fins artistiques à l'enseignement scolaire de la musique, ils sont cependant restés attachés à sa fonction première dans l'éducation socio-morale des enfants. Ainsi lit-on, dans le guide de l'enseignement musical d'une école primaire en 1987 (Guide d'enseignement d'Ecole primaire de Fujimi à Nagano).

«... Il faut s'arranger pour qu'au moins une fois par mois tous les écoliers puissent éprouver la joie de chanter et de jouer de la musique ensemble d'un seul cœur et d'un même esprit...» (trad. A. T.).

L'ÉDUCATION MUSICALE APRÈS LA DEUXIÈME GUERRE MONDIALE.

Après avoir signé, en 1951, le traité de Paix à San Francisco, les Japonais ont, en 1958, commencé à réviser le système d'éducation musicale établi sous l'occupation américaine en 1947 (cf. p. 233 M. Hamano, 1982). Car ce système, calqué sur celui de l'Amérique et conçu selon les règles des expérimentateurs américains pour répondre au goût des enfants, négligeait totalement l'enseignement de la technique musicale de base. Pour combler cette lacune, on a donc ajouté aux études musicales les quatre nouveaux enseignements :

- technique d'expression vocale ;
- technique d'expression instrumentale ;
- création musicale ;
- critique musicale.

On passe ainsi d'un enseignement musical avant tout passif, qui consistait principalement à chanter ensemble, à un enseignement fondé sur la participation active des élèves, qui doivent, non seulement chanter, mais aussi s'entraîner à jouer dans une formation instrumentale, juger personnellement la musique qu'ils viennent d'écouter et enfin composer une petite pièce. Ainsi, les Japonais ont-ils complété l'éveil

musical empirique de type américain par une formation basée à la fois sur l'enseignement des techniques instrumentale et vocale, et le développement de l'esprit créatif et critique. Aujourd'hui, un nombre considérable d'écoles primaires et secondaires possèdent leur propre orchestre de chambre ou symphonique.

A présent, l'enseignement de la musique occidentale au Japon est si bien implanté que lorsque l'on dit simplement «la musique», on pense aussitôt à la musique de style occidental.

En 1949, le Conservatoire de Tôkyô est intégré dans le nouveau système universitaire qui prévoit un enseignement spécialisé étalé sur quatre ans. C'est en 1949 également que la musique traditionnelle japonaise, enseignée en option au Conservatoire de Tôkyô depuis 1930, devient la matière d'un enseignement autonome, officialisé par la création d'une licence ès art, et comprenant également quatre ans d'études. Toutefois, son expansion reste limitée, car si l'on compte aujourd'hui 83 universités et départements musicaux et 74 lycées musicaux où l'on enseigne la musique occidentale classique, rares sont encore les universités qui, comme Takasaki, Seiha ou Tôkai, enseignent la musique traditionnelle japonaise.

L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE TRADITIONNELLE.

Nous voudrions, à présent, aborder les principaux problèmes posés par l'enseignement de la musique traditionnelle japonaise. Bien que le gouvernement de Meiji ait imposé l'enseignement de la seule musique occidentale dans l'enseignement obligatoire des écoles primaires et secondaires, la musique traditionnelle a survécu grâce à l'enseignement direct de maîtres à disciples qui s'est perpétué parallèlement. Ainsi, le Japon est-il un des rares pays à avoir su conserver une tradition musicale vivante millénaire qui remonte au 9e siècle.

Il existe aujourd'hui une quinzaine de genres musicaux qui appartiennent à cette tradition japonaise tels que : *shômyô, heikyoku, nô, koto, kabuki, jiuta, shakuhachi, satsuma-biwa, sekkyô,* etc. Ces genres musicaux relèvent de deux grands types de musique, faisant appel à des éléments constitutifs distincts :

- la musique déterminée (*gagaku, shômyô, koto, nagauta, jiuta,* etc.) ;
- la musique non déterminée *(heikyoku, nô, jôruri, sekkyô-bushi, satsuma-biwa,* etc.).

À cause de ses éléments constitutifs fixes, la musique déterminée a une notation codée à l'aide de caractères idéographiques, et les systèmes tonals sont fixés par rapport au diapason. Et le rythme est déterminé par l'unité temporelle fixe.

Dans le cas de la musique non déterminée, les éléments constitutifs non fixes réduisent la notation à un simple système mnémotechnique, si bien que les élèves ont besoin de l'enseignement direct d'un maître pour pouvoir exécuter intégralement des morceaux dont les notes fluctuent sans cesse. Cependant, la musique indéterminée ne relève pas de l'improvisation. Elle est structurée, mais de manière à intégrer des fluctuations temporelles et dans la fréquence des hauteurs de note. Il importe donc de considérer la musique indéterminée comme un mode de structuration originale, liée au caractère fluctuant des constituants musicaux choisis et non comme un stade primaire de la musique déterminée, de qualité inférieure.

On ne saurait comprendre comment la musique occidentale a pu être implantée au Japon si l'on ne tient pas compte de la coexistence de ces deux types de musique, déterminée et non déterminée. Ainsi pourquoi les musiciens de *gagaku* sont-ils les premiers à pratiquer la musique occidentale ? Ce n'est pas seulement parce qu'ils appartenaient à la classe aristocratique qui a préconisé l'occidentalisation, mais aussi parce qu'ils pratiquaient un genre musical de type déterminé

leur permettant de saisir les formes également déterminées de la musique occidentale. Inversement, les musiciens de *nô* ou de *jôruri* habitués aux formes de type fluctuant, ont eu plus de difficultés à s'approprier les structures musicales déterminées de l'Occident.


(Photo 1)


(Photo 2)

PHOTOGRAPHIES 1 et 2 : *Apprentissage du* gagaku, *musique traditionnelle japonaise du 9e s., par des enfants de 12 à 15 ans, à l'École secondaire Tenri, département de Nara.*

En haut : leçon d'orgue à bouche, shô, *à 17 tuyaux.*

En bas : Répétition d'un ensemble de gagaku. *Au premier plan,* ryûteki *(flûte), puis* hichiriki *(hautbois) et* shô *(orgue à bouche).*

D'autre part, il est certain que le caractère cloisonné, le manque de notation précise, l'enseignement oral et direct, la diversité des écoles, sont de sérieux obstacles à l'enseignement général de la musique traditionnelle japonaise dans les écoles primaires et secondaires. Pour pallier ces difficultés, les enseignants du Conservatoire de Tôkyô ont essayé dès 1888 d'écrire la musique japonaise en utilisant le système de notation occidentale. Mais ce fut un échec, car la musique traditionnelle du Japon repose sur des techniques autres que celles de l'écriture occidentale, comme l'attaque glissante d'une note par dessous, la fluctuation de hauteur de note, la fluctuation temporelle, les vibratos très larges et irréguliers, divers bruits instrumentaux que la notation occidentale classique est tout aussi impuissante à transcrire que l'esthétique musicale de l'Occident est inapte à fournir des critères d'appréciation pour la musique indéterminée.

Cependant le *gagaku*, enseigné dans le département de la musique de la famille impériale et dans une dizaine de temples shintoïstes, continue à être transmis de génération en génération dans les milieux professionnels. Mais il convient ici de signaler la remarquable initiative de l'Institution shintoïste, privée, de Tenri à Nara, qui s'efforce d'enseigner le *gagaku* dans ses écoles, du primaire à l'Université. Ses élèves, tous volontaires âgés de 12 à 15 ans, se réunissent tous les jours, après la classe, pour apprendre le *gagaku*. Et une fois par an, pendant les vacances d'été, les enfants de 7 à 18 ans suivent un stage de *gagaku* de trois jours. Les participants, divisés en cinq groupes selon leur niveau, apprennent un instrument de *gagaku*, la danse et des pièces vocales. Ainsi compte-t-on 5 000 amateurs de *gagaku* capables de participer à des concerts (*cf.* photographies 1 et 2).

Quant au *shômyô* (chant liturgique bouddhique), chaque secte assure, dans son centre de formation des jeunes moines, une initiation à la technique vocale et l'enseignement de son répertoire liturgique. Ainsi, la secte Tendai dispense-t-elle cette éducation au temple Raikôin de Ohara ; pour l'école Shin de la secte Shingon, on peut signaler le temple Shinnôin de Kôyasan ; pour l'école Buzan de la secte Shingon, le temple Hase de Yamato, pour ne citer que les plus connus.

En 1955, la NHK (chaîne nationale de radio télévision japonaise) a lancé l'enseignement de la musique traditionnelle du 17e siècle : musique de *koto*, de *shamisen*, et de *shakuhachi*. A leur tour, les théâtres nationaux commencent à assurer la transmission des genres théâtraux traditionnels. Citons le Théâtre national de Tôkyô qui a mis en place des stages de formation professionnelle de quatre ans. On y enseigne les instruments, les chants, les danses, et les rôles de *kabuki*. Le Théâtre national de *nô*, de son côté, enseigne les instruments, le chant et la danse de *nô* (cf. photographie 4). Enfin, le Théâtre national d'Ôsaka, spécialisé dans le *bunraku* (marionnettes), enseigne le chant *jôruri*, le *shamisen* (luth à trois cordes) et la manipulation des marionnettes (*cf.* : photographie 3).


(Photo 3)



PHOTOGRAPHIE 3 : *Apprentissage du shamisen (luth à 3 cordes) du* jôruri *(chant et récit accompagnés de* shamisen*), musique traditionnelle du 17*e *s. (Théâtre national de Tôkyô).*

PHOTOGRAPHIE 4 : *Apprentissage du chant du nô, utaï (Théâtre national du nô de Tôkyô.* Ci-dessus, photo 4*).*

Mais il faut attendre 1958 pour voir les répertoires traditionnels japonais entrer dans l'enseignement de la musique des écoles secondaires. On fait ainsi écouter en classe une pièce de *koto (Rokudan)*, une pièce de *gagaku (Etenraku)*, une pièce de *nagauta (Echigo-jishi)*, etc. (cf. p. 462, E. Kikkawa, 1965), sans toutefois faire pratiquer les instruments traditionnels japonais, car les instituteurs, formés à la musique occidentale depuis un siècle, ignorent tout de l'esthétique et des structures musicales de leur propre tradition japonaise. De plus, au Japon, le recrutement des enseignants de musique se fait uniquement d'après leurs connaissances de la musique occidentale. Il apparaît dès lors que le système d'enseignement de la musique, mis en place il y a un siècle, exclut la musique traditionnelle de l'enseignement scolaire obligatoire en imposant la seule musique occidentale. On peut alors se demander s'il ne serait pas temps de revoir un tel système.

Quand on touche à une institution qui a duré un siècle, on doit s'attendre à une vive opposition de la part de ceux qui en sont issus. Rien d'étonnant donc si les musiciens japonais d'aujourd'hui qui, depuis quatre générations, n'ont appris que la musique occidentale, rejettent la musique traditionnelle en disant qu'elle ne peut s'allier à la musique occidentale sans altérer cette dernière. C'est pourquoi les musiciens japonais de style occidental se sentent fort éloignés de l'esthétique musicale japonaise. Ils refuseront donc la musique japonaise en arguant de l'universalité de la musique occidentale qu'ils ont assimilée au point de mieux la sentir que leur musique ancestrale.

La seconde réaction est d'ordre politique. Comme la musique occidentale fut soutenue, à la restauration de Meiji, par les intellectuels partisans de l'occidentalisation de leur pays, par opposition aux nationalistes qui défendaient la musique traditionnelle, la revalorisation de celle-ci risquerait de passer pour une prise de position réactionnaire, du fait de cet amalgame historique. Il est donc capital aujourd'hui de dissocier la musique de la politique et de l'histoire, de manière à ce que tout le monde prenne conscience de la nécessité de connaître la tradition musicale pour créer une musique véritablement japonaise. Le fait de revendiquer un enseignement musical porteur d'une identité japonaise n'est pas un mouvement réactionnaire nationaliste, mais relève du sens commun, bafoué pendant un siècle, par des mesures éducatives aberrantes. Comme si l'on avait imposé l'enseignement général américain au lieu du japonais.

Cependant la réintroduction de la musique japonaise ne devrait pas signifier l'abandon de la musique occidentale qui est désormais intégrée à notre patrimoine musical. Chacun, en approfondissant la musique choisie doit s'ouvrir à l'autre musique jusqu'à ce que se produise un amalgame naturel des formes et des sensibilités, comme Izawa Shûji le préconisait dès 1872. Amalgame véritable qui devrait, en proscrivant tout syncrétisme superficiel (comme l'harmoni-

sation de mélodies folkloriques ou la simple transcription de mélodies pentatoniques sur des instruments occidentaux), aider à la découverte d'une nouvelle écriture qui résulterait du syncrétisme original de deux traditions musicales distinctes : japonaise et occidentale. A cet effet, les musiciens japonais doivent s'imprégner des deux types de musiques qui aujourd'hui leur sont accessibles.

CONCLUSION.

Quelle conclusion peut-on tirer de ces réflexions sur l'enseignement obligatoire de la musique au Japon ? Depuis que le pianiste Toyoaki Matsuura a remporté en 1959 le premier prix du Concours Long-Thibaud à Paris, la violoniste Akiko Sawanai le premier prix du Concours Tchaïkovski en 1991, et le violoniste Daishin Kashimoto le premier grand prix du Concours Long-Thibaud en 1996, on peut dire que la greffe de la musique occidentale au Japon, il y a un siècle, a produit ses fruits. Il n'est pas rare en effet de trouver des noms de musiciens japonais dans de nombreux programmes de concerts ou au palmarès de concours internationaux. Ce succès est probablement dû, en partie, au haut niveau qu'avait atteint la musique traditionnelle japonaise, rendant ainsi possible la compréhension d'une autre conception musicale aussi développée que celle de l'Occident, en dépit de fortes divergences techniques et esthétiques. Mais il est aussi indubitable que l'implantation réussie de la musique occidentale au Japon tient à la disponibilité d'esprit d'un peuple qui, prisant la diversité, cultive le pluralisme et pratique le syncrétisme.

Il est certain que les Japonais ont assimilé la musique occidentale à un degré que n'atteignent pas les occidentaux qui ont appris la musique japonaise. Cependant, il est important pour les enseignants et les artistes japonais et occidentaux, et même les organisateurs de concerts du 21e siècle de prendre conscience du caractère inachevé de ce processus de mutation artistique. La moitié du chemin seulement a été parcouru, avec l'appropriation de la musique

occidentale. Il appartient maintenant aux musiciens japonais du futur de découvrir l'autre moitié du chemin qui mène à une véritable musique japonaise originale, en exploitant, à travers leur nouvelle sensibilité et culture musicale, les ressources de leur propre patrimoine.

Ainsi sera enfin réalisé le vœu que formula Shûji Izawa il y a plus de cent ans.

A. T.

BIBLIOGRAPHIE SUCCINCTE

HISTOIRE ET PROBLÈMES GÉNÉRAUX.

Hisao TANABE (1954), *Nihon no ongaku* (La musique du Japon), Bunkakenkyûsha, Tôkyô.

W.P. Malm (1959), *Japanese music and musical instruments*, Ch. E. Tuttle, Tôkyô.

Eishi KIKKAWA (1967), *Nihon ongaku no rekishi* (Histoire de la musique japonaise) Sôgensha, Tôkyô.

Shigeo KISHIBE (1969), *The traditional music of Japan*, Kokusai Bunka Shinkôkai, Tôkyô.

Eta Harich-Schneider (1973), *A history of japanese music*, Oxford University Press, London.

Akira TAMBA (1988), *La théorie et l'esthétique musicale japonaise*, Publications Orientalistes de France, Paris.

Akira TAMBA (1995), *Musique traditionnelle du Japon*, Cité dela Musique et Actes Sud, Paris.

NÔ.

Toyoichirô NOGAMI (1930), *Le Nô* , Iwanami, Tôkyô.

Asaji NOSE (1938), *Nôgaku kigenkô* (Etude sur l'origine du *Nô*), Iwanami, Tôkyô.

ZEAMI Motokiyo (1363-1443), *La tradition secrète du Nô*, traduction et commentaire des textes de Zeami par René Sieffert (1960), Gallimard, Paris.

Kunio TODA (1963), *Notes sur la musique du Nô*, Julliard, Paris.

Akira TAMBA (1974), *La structure musicale du Nô*, Klincksieck, Paris.

SHAKUHACHI.

Tatemi UENO (1983), *Shakuhachi no rekishi* (Histoire du *shakuhachi*), Kyôwa, Tôkyô.

Akira TANIMURA et Kôzô KITAHARA (1990), *Shakuhachi*, Tôkyô Ongakusha, Tôkyô.

KOTO (SÔ).

Atsuo MASAMUNE (1934), *Kayôshû* (Collection des chansons) éd., 2 vol., Kotenzenshû kankôkai, Tôkyô.

Ouvrage collectif (1967), *Sôkyoku to jiuta* (Chants accompagnés de *koto* et chants accompagnés de *shamisen)*, Ongaku no tomo, Tôkyô.

Kenji HIRANO et Yûsuke KAMISANGÔ (1978), *Nihon kayô shûsei* (Recueil des matériaux pour des études de chansons japonaises), Benseisha, Tôkyô.

SHAMISEN.

Gyokuu ASAKAWA (1968), *Nagauta no kisokenkyû* (Etude fondamentale du *nagauta*), Hôgakusha, Tôkyô.

Yatarô MUROKI (1977), *Sekkyô-shû* (Recueil de *sekkyô*), commentaire des textes de *sekkyô*, Shinshôsha, Tôkyô.

Ouvrage collectif (1980), *Kabuki ongaku* (Musique de Kabuki), Ongaku no tomo, Tôkyô.

Hiroyuki TAKAGI (1982), *Bunraku no subete* (Tout ce qui concerne le *Bunraku*), Tankôsha, Kyôto.

Ouvrage collectif (1987), *Le Kabuki*, in musical , Revue musicale du Théâtre du Châtelet, Paris.

DISCOGRAPHIE SUCCINCTE

Nô : 2 coffrets de 6 disques (33 tours)

Victor, SJ 3005 et 3006 ; *Takasago, Yorimasa, Izutu, Funa-Beinkei,* etc.

Musique du Nô : *Shakkyô (Pont en pierres).*

Ocora, C559005 HM65

SHAKUHACHI : Répertoires de l'école Kiko (33 tours).

Toshiba, TH7017 ; *Shikanotône, kyorei, tsurunosugomori,* etc.

L'art du shakuhachi ; Katsuya Yokoyama (école Kinko et Fuke)

Ocora, C56014 ; *San an, Tamuke, Kokû, Tsurunosugomori,* etc.

Sankyoku ; Ensemble Yonin no kaï

2 pièces de shakuhachi solo jouées par Kôzan Kitahara (école Tozan).

Ocora, C560070 HM83

L'esprit du vent ; Yoshikazu Iwamoto.

Buda Musique 92640-2 : 7 pièces traditionnelles : *San-an, Sagariha, kyorei,* etc.

Esprits animaux ; Teruhisa Fukuda.

Alcd 9005, 5 pièces contemporaines

KOTO : Sankyoku ; Ensemble Yonin no kaï composé de kotos, shamisen, et shakuhachi.

Ocora C560070 HM83 ; une pièce de duo de kotos.

Japanese Traditional Instrument : Yonin no kaï.

Victor, vic G-9 ; 4 pièces traditionnelles et 1 pièce contemporaine.

Kazue Sawai joue 4 pièces contemporaines

Victor, SJL224 (33 tours).

Ensemble Yoninn no kaï joue 3 pièces traditionnelles et 6 pièces contemporaines.

Tôshiba, TA80003-4 ; 2 disques (33 tours).

Shamisen : sekkyô-bushi : *L'intendant Sanshô* (cassette), Teichiku, T4J-3 : *Le juge Oguri* (cassette), Teichiku, T4V-504

Gidâyû ; La musique du Gidâyû, 6 disques (33 tours), Victor, SJ3016-7.

Kiyomoto ; *Kairaishi* (joueur de marionnettes) (33 tours), Victor LR575.

Nagauta ; *Kanjinchô* (Cahiers de doléances pour la construction du temple) Columbia, CLS-5001 (33 tours).

Nagauta ; Ensemble Kineya

Ocara, C560144 HM79 ; 4 pièces de nagauta : *Kuramayama, Ninin-wankyû*, etc.

Jiuta ; Ensemble Yonin no kaï

avec une pièce de solo du *shamisen* ; *shin-kinuta*

Ocara C5 80069 HM79.

Jiuta-sôkyoku joué par Seikin Tomiyama. Un coffret de 8 disques (33 tours).

Columbia WX 7051-8 : Midare, Rokudan, Sagano-aki, Saigyô-zakura, etc.

COMMENTAIRES DU C.D.

NÔ : documents sonores analytiques extraits de *Hagoromo*.

1) Cellules mélodiques de *nô-kan* (fig. 1).

2) Cellules rythmiques de *kotsuzumi* (fig. 2).

3) Superposition des cellules rythmiques de *kotsuzumi* et *ô-tsuzumi* (fig. 3).

4) Chant doux : extrait de *Kagekiyo* (fig. 6 et 11).

5) Prélude instrumental de *Hagoromo* (6e degré rythmique).

6) Dernier chant de *Hagoromo* (9e degré rythmique).

SHAKUHACHI : flûte droite en bambou.

1) Extrait de *San an* (L'enfantement paisible) (cf. fig. 8-11). Cette pièce de *shakuhachi* solo, certainement issue du nord du Japon, transmet une légende selon laquelle une femme mit son enfant au monde en écoutant jouer son mari dans la pièce à côté (Ecole de Fuke).

2) Extrait de *Kôgetsuchô* (Ecole Tozan). La pièce fut composée en 1904 par le fondateur de l'école Tozan qui voulait exprimer à la fois l'angoisse et le désir de paix qu'il ressentit lorsque éclata la guerre russo-japonaise.

KOTO (SÔ) : cithare à 13 cordes.

1) Extrait de *Rokudan* (fig. 7-9). Pièce instrumentale fixée dans la forme actuelle par Yatsuhashi au début du 17e siècle, est composée selon la règle conventionnelle par sections (*dan*) qui a 104 battements dans chacune.

2) Extrait de *Chidori no kyoku* (Les pluviers). Le chant accompagné de *koto* et de *shakuhachi,* fut composé par Yoshizawa au milieu du 19e siècle, dans la forme du *tegoto* et dans l'esprit du néo-classicisme. Deux poèmes, tirés des recueils Kokin et Kinyô, évoquent des pluviers chantant la prospérité du bien-aimé.

SHAMISEN : luth à 3 cordes
GENRES NARRATIFS

1) ***Sekkyô-bushi.*** Extrait de *l'Intendant Sanshô.*

S'accompagnant du *shamisen*, Wakamatsu Wakadayû chante ce texte narratif qui relate la péripétie heureuse d'une vieille aveugle noble qui retrouve son fils, un moment éprouvé, ainsi que la vue grâce à une statuette du bouddha.

2) ***Jôruri.*** Extrait de la 10e section de *Taïkôki.*

Cette pièce constituée de 13 sections a été créée en 1799, au théâtre de marionnettes Toyotakeza à Osaka. La trahison d'Akechi Mitsuhide envers son maître, Nobunaga, et la fin tragique de sa famille qui sont représentées sur la scène constituent un véritable drame humain, représentatif du Bunraku.

GENRES MÉLISMATIQUES

1) ***Jiuta.*** Extrait de *Zangetsu* (La lune à l'aube).

Cette pièce composée à la fin du 18e siècle par Minezaki, pour une femme défunte très jeune, appartient à la forme *tegoto,* avec une partie instrumentale qui coupe le chant en deux parties. Dans la première, le poème exprime le souhait qu'elle vive dans la capitale de la lune, et le second, il évoque l'écoulement du temps qui a si vite passé depuis sa disparition.

2) ***Nagauta.*** Extrait de *Niwaka jishi* (La danse des lions à la fête de Yoshiwara).

Composée en 1834 par R. Kineya 4e, cette pièce décrit l'atmosphère décadente et raffinée de Yoshiwara, lieu de plaisir de la ville d'Edo. Le sake coule à grands flots, tandis que les lions avalent maladies et malheurs et que de leur gueule jaillissent bonheur, santé et souhaits de longévité.

TABLE DES MATIÈRES

LA MUSIQUE CLASSIQUE DU JAPON

du XVe siècle à nos jours

Cet ouvrage est la suite du premier volume consacré aux genres musicaux traditionnels du Japon (le *shômyo*, le *gagaku* et la musique de *biwa*) qui a été publié à la Cité de la Musique et Actes Sud en 1995.

Ce second volume présente les musiques théâtrales : le *nô*, le *bunraku* et le *kabuki* qui sont regroupés dans la musique de *shamisen* avec les autres formes vocales accompagnées de cet instrument.

Les genres musicaux présentés ici se sont développés à l'époque moderne du XVIIe siècle à partir du patrimoine autochtone, dans la classe moyenne de la bourgeoisie. Au terme de cet ouvrage viennent s'ajouter quelques réflexions sur le rôle de la musique occidentale dans l'enseignement musical japonais à la fin du XIXe siècle, et sur les problèmes sociaux-musicaux qu'elle souleva.

Comme dans le premier volume, l'auteur a préféré une présentation à la fois historique et descriptive à une approche théorique abstraite : structure des différents genres musicaux, instruments, notations musicales. Cette démarche permet de donner un aperçu général de la musique japonaise tout en précisant ses rapports avec les autres domaines de la culture au fil du temps. Un disque compact d'extraits musicaux, choisis par l'auteur, constitue un guide d'écoute.

Diplômé de l'Université des Arts de Tôkyô et du Conservatoire National de Musique de Paris, lauréat de plusieurs concours internationaux, Akira Tamba poursuit à Paris, depuis 1967, une double carrière de compositeur et de musicologue au CNRS.



ISBN : 2 7169 0323 9
120 F